

मारवाड की चित्रकला
(मारवाड स्कूल ऑफ पेंटिंग)

मारवाड़ की चित्रकला

(मारवाड़ स्कूल ऑफ पेंटिंग)

मधु प्रसाद अग्रवाल

राधा पब्लिकेशन्स

नई दिल्ली-110002

प्रस्तुत शोध ग्रन्थ का प्रकाशन भारतीय इतिहास अनुसन्धान परिषद् (ICHR) नई दिल्ली आर्थिक सहयोग से साकार हुआ है। इस ग्रन्थ में प्रस्तुत किये गए तथ्यों, मतों अथवा निस्तत निष्कर्षों का उत्तरदायित्व पूर्णरूपेण लेखक का है। भारतीय इतिहास अनुसन्धान परिषद् इसके लिए उत्तरदायित्व नहीं है।

प्रकाशक

राधा पब्लिकेशन्स

4378/4वीं अक्षरी मार्ग, दरियागंज

नई दिल्ली 110002

फोन 3261839

© लेखिका

प्रथम संस्करण 1993

ISBN 81 85484 53 8

मुद्रक

अमर कम्पोजिंग एजेंसी,

शाहदारा, दिल्ली 110094

आभार

सबप्रथम मे भूतपूर्व विभागाध्यक्ष एन प्रोफेसर डॉ० आनन्दकृष्ण की आभारी हूँ जिन्होंने एम० ए० के दौरान मुझे पेटिंग पढ़ाया था। 'भारतीय चित्रकला' उस समय मेरे लिये नवीन विषय था। उनके सफलतापूर्वक अध्यापन के कारण ही इस विषय मे मेरी रुचि उत्पन्न हुई।

इस शोध प्रबन्ध के पूरण होने के लिए मैं अपने गुरुदेव निर्देशक डॉ० कल्याणकृष्ण (रीडर, कला-इतिहास विभाग, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी) की आजीवन ऋणी रहूँगी। इनके सहयोग एवं प्रयास के वगैर इस कार्य को पूरा करने की कल्पना भी नहीं की जा सकती थी। विषय का चयन करने से लेकर पूरा होने तक की अवधि मे भलीभाँति दिशा निर्देश करने के साथ साथ इस शोध-प्रबन्ध मे विवेचित सामग्री का स्नेहपूर्वक अवलोकन किया तथा लगातार समय-समय पर अपने बहुमूल्य सुझावों से लाभान्वित किया। प्रस्तुत विषय पर अत्यन्त कम सामग्री उपलब्ध हो पायी थी। अतः मैं निराश हो चुकी थी, पर लगातार उनकी प्रेरणा एवं सहयोग से अन्ततः यथेष्ट सामग्री ढूँढकर इसे पूरा कर पायी।

इसी सन्दर्भ मे डॉ० नवल कृष्ण का अमूल्य योगदान रहा है। इनसे मिले सहयोग के लिए मैं इनकी कृतज्ञ हूँ। प्रस्तुत शोध के लिए दुर्लभ सामग्री ढूँढने एवं उसके विश्लेषण के महत्वपूर्ण कार्य मे इन्होंने अपना बहुमूल्य समय दिया।

अपने अध्ययन के दौरान मुझे विभिन्न स्थानों पर अपने क्षेत्र के विद्वानों का सान्निध्य एवं सहयोग भी प्राप्त हुआ। इसके लिए मैं कुवर सग्राम सिंह, (जयपुर), डॉ० (श्रीमती) चन्द्रमणी सिंह (निदेशिका, जयगढ़ पलेस, जयपुर) डॉ० शोधर अघारे (निदेशक, एल०डी० म्यूजियम, अहमदाबाद), डॉ० नारायण सिंह भाटी (निदेशक राजस्थानी शोध संस्थान, चौपासनी, जोधपुर), डॉ० कोमल कोठारी (निदेशक, रूपायन, शोध संस्थान, जोधपुर) की आभारी हूँ जिन्होंने सिर्फ जयपुर एवं अहमदाबाद प्रवास के दौरान ही नहीं वरन् बाद मे भी सहयोग दिया। इसी सन्दर्भ मे डॉ० एस०पी० गुप्ता (निदेशक, इलाहाबाद म्यूजियम, इलाहाबाद) को मैं विशेष रूप से कृतज्ञ हूँ जिन्होंने इलाहाबाद म्यूजियम के संग्रह से महत्वपूर्ण चित्रों के अध्ययन की पूरी-पूरी सुविधा देने के साथ-साथ मुझे प्रोत्साहन देकर मेरे मनोबल को बढ़ाया तथा अपने बहुमूल्य सुझावों से मार्गदर्शित किया। डॉ० अशोक दास (निदेशक, सिटी पलेस म्यूजियम, जयपुर), डॉ० के०डी० वाजपेयी (सागर विश्वविद्यालय, सागर) ने मुझे शोध के आरम्भ मे ही प्रोत्साहित किया। श्री आर०के० टंडन (हैदराबाद), सिकंदराबाद, की कृपा महत्वपूर्ण रही जिन्होंने मुझे चित्रों व लेखों के फोटोग्राफ भेजे। श्री अजन चक्रवर्ती (व्याख्याता, दृश्यकला संकाय, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी) से मिले सहयोग के लिए आभारी हूँ।

देश के विभिन्न कला संग्रहालयों, पुस्तकालयों अभिलेखागार एवं शोध संस्थानों की तो मैं आभारी हूँ ही साथ ही साथ उनके संग्रहालयाध्यक्षों, पुस्तकालयाध्यक्षों एवं निदेशकों की सदाशयता एवं निर्देश के प्रति अपना विनम्र नमन निवेदित करती हूँ। इनमें उम्मेद भवन संग्रह—जोधपुर, मेहरानगढ़ म्यूजियम—जोधपुर, राजस्थान प्राच्यविद्या प्रतिष्ठान—जोधपुर, राजस्थानी शोध संस्थान, चोपासनी—जोधपुर, अनूप संस्कृत लाइब्रेरी—बीकानेर, राजकीय अभिलेखागार—बीकानेर, सेंट्रल म्यूजियम—जयपुर, क्षेत्रीय अभिलेखागार—जयपुर, एल०डी० म्यूजियम—अहमदाबाद, संस्कार केंद्र—अहमदाबाद, एल०टी० इंस्टीट्यूट ऑफ इंडोलॉजी—अहमदाबाद, राष्ट्रीय संग्रहालय—दिल्ली, भारत कला भवन—वाराणसी, अमेरिकन इंस्टीट्यूट ऑफ इंडियन स्टडीज—रामनगर (वाराणसी), पार्श्वनाथ विद्याथर्म शोध संस्थान—वाराणसी, म्यूजियम एण्ड पिक्चर गैलरी—बडौदा, इलाहाबाद म्यूजियम—इलाहाबाद इत्यादि प्रमुख हैं। इस क्रम में पुनः कुवर संग्रामसिंह (जयपुर) का नाम उल्लेखनीय है जिन्होंने अपने व्यक्तिगत संग्रह का द्वार मेरे लिए सदैव खुला रखा।

अंत में, मैं विभागाध्यक्ष, विभाग के शिक्षकों, साथी शोध छात्रों, अपने आत्मीय डा० देवकी अहिवासी गौरायन (भारत कला भवन, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी), आर० एस० गौरायन लेक्चरर, प्रौद्योगिकी संस्थान, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी) एवं सभी मित्रों के साथ विशेष रूप से अपनी भिन आरती चंद्रा के प्रति आभार प्रकट करती हूँ जिसके सहयोग के बिना यह शोध-प्रबंध पूरा नहीं हो पाता। श्री रामचंद्र सिंह (भारत कला भवन) का फोटोग्राफी एवं श्री एस० के० दूवे का टंकण में किया गया सहयोग उल्लेखनीय रहा।

—मधु प्रसाद अग्रवाल

भूमिका

राजस्थानी चित्रकला के इतिहास में मारवाड़ चित्रशैली का महत्वपूर्ण स्थान है। मारवाड़ शैली की महत्ता को स्वीकारने के बावजूद इसका क्रमवार अध्ययन अभी तक उपेक्षित रहा है। मारवाड़ शैली के अस्तित्व को दो धाराओं के अंतर्गत स्वीकारा गया है। यू० पी० शाह, डा० मोती चंद्र एवं अन्य विद्वानों ने ११वीं सदी से १५वीं १६वीं सदी तक के गुजरात के पश्चिमी भारतीय शैली के चित्रों के अंतर्गत मारवाड़ के चित्रों को माना है।^१ उनके अनुसार ये प्रारम्भिक उदाहरण जो लेखविहीन हैं पश्चिमी भारतीय शैली के हैं, ये उदाहरण मारवाड़ के हैं या गुजरात के निश्चित रूप से कहना कठिन है। भौगोलिक दृष्टि से मारवाड़ व गुजरात की स्थिति तथा दोनों प्रान्ता की समान संस्कृति, धर्म एवं भाषा की समानता के आधार पर उपयुक्त दोनों विद्वानों का कथन तकसगत है पर मान इतनी ही चर्चा मारवाड़ शैली के चित्रों के अध्ययन के लिए पर्याप्त नहीं है। इस क्षेत्र के ऐतिहासिक तथा एक कला तत्वा की उचित विवेचना अभी तक नहीं हुई है। बड़ी संख्या में प्राप्त लोकशैली के चित्रों के आधार पर विद्वानों ने मारवाड़ को मुख्यतः लोकशैली के चित्रों का प्रमुख केन्द्र माना है।^२ लेकिन लोक शैली के इन चित्रों का भी वैज्ञानिक ढंग से अध्ययन नहीं हुआ है। इसे सिर्फ गुजरात की लोकशैली के चित्रों की परम्परा से जोड़ा गया है जो इसके प्रति पूरी तरह से न्याय नहीं है। मारवाड़ जैन धर्म का प्राचीन केन्द्र रहा है।^३ जैन धर्म के प्रचार-प्रसार के लिए सम्पन्न जैन धर्मानुयायियों ने बड़ी संख्या में धार्मिक जैन ग्रंथों का चित्रण करवाया। साथ ही राजस्थान में मारवाड़ लोकसाहित्य का सर्वाधिक समृद्ध केन्द्र रहा है। यहाँ दोना माघ कृष्ण-रुक्मिणी वेली आदि ढंगों प्रचलित लोककथाओं का चित्रण हुआ।^४ मारवाड़ में राजस्थान के अन्य क्षेत्रों की अपेक्षा लोकशैली के चित्र अधिक बने। १७वीं सदी से १९वीं सदी के अंत तक के पर्याप्त संख्या में ऐसे ही चित्र उपलब्ध हैं। ये राजनतिक एवं सामाजिक कार्यों से गुजरात की चित्र परम्परा से जुड़े हैं। मारवाड़ के कई शासकों ने समय समय पर गुजरात के कई क्षेत्रों को अपने अधीन किया।^५ अतः गुजरात के चित्रों का गहरा प्रभाव है, पर साथ ही लोकशैली के ये चित्र आवश्यकतानुसार रूप से मालवा की लोकशैली के चित्रों के अत्यधिक निकट हैं। यद्यपि मारवाड़ के साथ मालवा की भौगोलिक निकटता एवं राजनतिक सम्बन्धों की प्रमाणिकता नहीं है फिर भी चित्रों में विशेष रूप से स्त्री आकृतियों की अडाकार मासल मुखाकृति, वेशभूषा एवं पृष्ठभूमि का पीला रंग, वृक्ष, वास्तु एवं जल के अङ्गन में अभूतपूर्व निकटता है। डा० आनन्द कृष्ण ने सुझाया है कि मालवा शैली राज्याश्रित शैली नहीं थी वरन् लोकशैली थी। इन समानताओं के आधार पर यही निष्कर्ष निकलता है कि राजस्थान एवं मालवा क्षेत्र की लोकशैली में अत्यधिक समानता थी। लोकशैली के ये चित्र अत्यंत समृद्ध रहे हैं। लोकशैली के चित्रों के अंतर्गत हीरानन्द शास्त्री ने १९४२ ई० में कुछ महत्वपूर्ण 'विज्ञप्ति पत्रों' को प्रकाशित किया है।^६

मेरे अध्ययन का विषय मुख्य रूप से मारवाड की राज्याधिकृत चित्रशैली है जिसे अभी तक उचित न्याय नहीं मिल सका है। दुर्भाग्यवश मारवाड चित्रशैली का अध्ययन लगभग उपेक्षित सा रहा है। भारतीय चित्रकला के शोधग्रन्थों में यदा-यदा ही इस शैली के चित्र प्रकाशित हुए हैं तथा इस शैली को अभी तक पूर्ण मान्यता नहीं मिली है। प्रमोदचन्द्र^१, चैतन्य कृष्ण^२ एवं डब्ल्यू० जी० आचर^३ आदि विद्वानों ने इसके प्रारम्भिक उदाहरणों के बारे में स्पष्ट रूप से अनभिज्ञता जाहिर की है। काल खडालावाला^४ ने प्रारम्भिक मारवाडी चित्रों के गहन अध्ययन के अभाव एवं उदाहरणों की अनुपस्थिति के कारण राठीर घराने की दूसरी शाखाओं बीकानेर एवं किशनगढ़ की तुलना में मारवाड शैली के चित्रों को निम्न कोटि का बताया है।

प्रारम्भिक विद्वानों ने मारवाड शैली के बहुत कम चित्र प्रकाशित किये हैं और ये प्रकाशित सामग्री भी मुख्य रूप से अठारहवीं सदी के अंत एवं उनौसवीं सदी के प्रारम्भ की हैं। पहली बार ए० के० कुमार स्वामी ने १९२७ ई० में दक्षिण राजस्थानी चित्रशैली के अंतर्गत राधाकृष्ण का चित्र प्रकाशित किया^५ जिसे गोयट्ज आदि विद्वानों ने मारवाड का माना^६ पर यह पहचान गलत है। वास्तव में यह चित्र मालवा शैली का है। आस्थन एल० ने १९४८ ई० में अठारहवीं सदी के तीन महत्वपूर्ण चित्रों को प्रकाशित किया^७ तथा कुछ अन्य चित्रों की सूची दी। आ० सी० गागुली द्वारा बड़ोदा म्यूजियम संग्रह के कटलाग में ५६ चित्रों की सूची दिये जाने एवं कुछ चित्रों के प्रकाशित करने से पहली बार उपयुक्त सध्या में मारवाड शैली के चित्र सामने आये।^८ परन्तु श्री गागुली द्वारा इस शैली के अन्तर्गत रखे गये कुछ उदाहरण दूसरी शैलियों के हैं। काल खडालावाला, मोती चन्द्र ने खजांची कंटलाग में मारवाड शैली के अंतर्गत चित्रों की सूची एवं कुछ चित्रों को प्रकाशित किया।^९ प्रकाशित चित्रों में अधिकांश की पहचान गलत थी सभी चित्र प्रायः मालवा शैली के हैं। क० संग्रामसिंह ने भी अपने निजी संग्रह के कंटलाग में भी मारवाड के चित्रों का उल्लेख किया है।^{१०} डब्ल्यू० जी० आचर ने भी अपने ग्रन्थों में इस शैली के एक दो चित्रों को प्रकाशित किया।^{११}

इधर दो दशकों में विद्वानों का ध्यान इस महत्वपूर्ण चित्रशैली की ओर भी गया, एडवर्ड बिनी^{१२}, एस० सी० वेल्च^{१३}, एड्रय टाप्सफिल्ड^{१४}, चत य कृष्ण^{१५} एम० एस० राधावा^{१६}, मुल्कराज आनन्द^{१७}, प्रताप दिल्लपाल^{१८}, बी० एन० गोस्वामी एवं डालपिकोला^{१९} आदि ने अपने ग्रन्थों में इस शैली के एक-दो चित्रों को प्रकाशित किया जिनमें मुख्यतः शयीहो एवं दरवार के दृश्य हैं। ये उदाहरण अन्य केंद्रों के चित्रों की अपेक्षा कम सध्या में तथा कम महत्व के साथ प्रकाशित किये गये हैं। बलाउज एब्राहम ने 'रागमाला' पेंटिंग में 'रागमाला' के कुछ चित्रों का प्रकाशित किया^{२०} जिनमें से कुछ की पहचान संदिग्ध रही। इनमें साथ-साथ एब्राहम ने इन उदाहरणों को 'रागमाला' के प्रतिमाशास्त्रीय अध्ययन को दृष्टि से जुड़ा है न कि उनको शैलीगत विशेषताओं के आधार पर। ओ० पी० शर्मा ने नेशनल म्यूजियम के कटलाग में मारवाड के एक दो महत्वपूर्ण चित्रों को प्रकाशित किया।^{२१}

प्रकाशित शोध सामग्री मारवाड चित्रशैली के अध्ययन के लिए पर्याप्त नहीं थी। प्रायः सभी चित्र तिथिविहीन थे। कुछ की पहचान भी संदिग्ध थी। मारवाड चित्रशैली पर महत्वपूर्ण प्रारम्भिक शोध हरमन गोयट्ज ने अपने दो लेखों 'यू की टू अर्ली राजपूत एण्ड मुस्लिम पेंटिंग'^{२२} एवं 'मारवाड स्कूल आफ राजपूत पेंटिंग'^{२३} में किया। इस समय तक इस विषय पर बहुत कम सामग्री उपलब्ध थी एवं मारवाड शैली की विशेषताएं पूरी तरह सामने नहीं आयी थी इसलिए हरमन गोयट्ज द्वारा प्रकाशित

सभी उदाहरण एवं उनकी विवेचना अब नये शोध के प्रकाश में आई जानकारी के परिप्रेक्ष्य में तकसगत नहीं प्रतीत होती है। नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली, कु० सप्रामसिंह जयपुर के व्यक्तिगत संग्रह एवं जोधपुर महाराजा के निजी संग्रह उम्मेद भवन में मारवाड़ शैली के अधिकांश चित्र हैं। इलाहाबाद म्यूजियम एवं भारत कला भवन, वाराणसी में भी इस शैली के कुछ चित्र संग्रहीत हैं। इनके अतिरिक्त भारत व विदेश के संग्रहों में भी इस शैली के छिम्पुट उदाहरण हैं। मारवाड़ शैली की विस्तृत विवेचना के लिए जोधपुर महाराजा के निजी संग्रह के चित्र अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। उम्मेद भवन के लगभग सभी चित्र अप्रकाशित हैं एवं इन चित्रों का ठीक-ठीक अध्ययन अभी नहीं किया गया है। प्रस्तुत शोध प्रबंध में मैंने मुख्य रूप से उम्मेद भवन के संग्रह के चित्रों को ही आधार बनाया है। भारत से बाहर सदवी, कालनागी आदि व्यापारिक सस्याओं द्वारा नोलाम किये गये चित्रों के कंटाग्राम में प्रदर्शित दुर्लभ चित्र भी प्रस्तुत शोध के लिये अत्यन्त महत्वपूर्ण रहे।

मारवाड़ के राठौर घराने की दूसरी शाखा 'वीकानेर' के चित्रों से सम्बंधित बहियों के उल्लेखों एवं अन्य लिखित साक्ष्यों के मिलने पर मुझे संभावना थी कि 'मारवाड़' से भी ऐसे प्रमाण मिलेंगे। पर मानसिंह पुस्तक प्रकाश की असंख्य बहियों, मुख्य रूप से 'जनाना ड्योड़ी रो', 'जमाख रो बहिया', 'विवाह रो बहिया', 'कपडो रे कोठार रो बहिया', 'जवाहरखाना' 'टंकसालखाना' आदि प्रमुख बहियों, राजकीय अभिलेखाभार वीकानेर में मारवाड़ की हकीकत बहियों का इस उद्देश्य से अध्ययन करने पर निराश होना पड़ा। मारवाड़ की बहियों में चित्रों अथवा चित्रकारों से सम्बंधित उल्लेख नहीं मिले। मारवाड़ के छत्तीस कारखानों का शिर्षसिंह चोमल^{३१} ने विस्तृत अध्ययन कर प्रकाशन किया है। इसमें भी मारवाड़ दरबार के चित्रों के किसी कारखाने का उल्लेख नहीं मिलता है। लिखित साक्ष्यों की गैरमौजूदगी एवं प्रारम्भिक चित्रों की अनुपस्थिति के कारण इन चित्रों का विश्लेषणात्मक अध्ययन अत्यन्त कठिन रहा। मुझे जोधपुर के उम्मेद भवन के प्रबंधन श्री प्रहलाद सिंह (जो मारवाड़ के राजघराने के ही हैं) ने प्रारम्भिक चित्रों की अनुपस्थिति का कारण किले के एक हिस्से में आग लग जाने से बहुत सी सामग्रियों का जलकर नष्ट हो जाना बताया। यदि यह सूचना सही है तो मारवाड़ शैली के प्रारम्भिक उदाहरणों के न मिलने का यही कारण हो सकता है। सत्रहवीं सदी के मारवाड़ दरबार से सम्बंधित उपलब्ध कुछ उत्कृष्ट चित्रों^{३२} के आधार पर कहा जा सकता है कि मारवाड़ में १७वीं सदी में निश्चय ही स्थापित चित्रशैली थी। मारवाड़ एवं मुगलों के घनिष्ठ सम्बन्धों को देखते हुए यह असंभव लगता है कि मारवाड़ के राजा मुगल चित्रकला से प्रभावित न हुए हों। और राजस्थान के अन्य राज्य की भांति उन्होंने चित्रकला को संरक्षण न दिया हो। मारवाड़ के राजा लगातार मुगलों की सेवा में रहे। मुगलों की ओर से ढकन में निमृक्त रहे। सोलहवीं सदी में भी चित्रों का महत्वपूर्ण केन्द्र था। मुगल दरबार में भी शाही चित्रकारों ने जोधपुर के राजाओं के चित्र बनाये। इण्डिया आफिस लाइब्रेरी के संग्रह में मुगल चित्रकारों द्वारा बनाये राव जोधा एवं राजा उदयसिंह के चित्र हैं।^{३३} अशोक दास ने जहांगीरी चित्रकार विशनदास द्वारा मारवाड़ के राजाओं के चित्र बनाने का उल्लेख किया है।^{३४} इन सभी से ऐसा प्रतीत होता है कि मारवाड़ में सत्रहवीं सदी एवं उसके पूर्व चित्रकला को अवश्य ही संरक्षण मिला होगा।

राव मालदेव (१५३२-६३) मारवाड़ का अत्यन्त महत्वपूर्ण शासक रहा है। वह कलाप्रेमी था। उसने मारवाड़ में कई भवनों का निर्माण करवाया। मालदेव के काल में मारवाड़ में अवश्य चित्रकारों

को सुरक्षण दिया गया होगा।^{१२} श्री गोयट्ज आदि विद्वान भी राव मालदेव के समय में मारवाड में चित्रशाला की उपस्थिति की संभावना व्यक्त करते हैं।^{१३}

मारवाड के शासकों ने ही चित्रकला को प्रथम नहीं दिया वरन् मारवाड के ठिकानों में भी सामंतों के दरबार में उत्कृष्ट चित्र बने। ये चित्र लोकशैली के साथ साथ दरबारी शैली में भी हैं। मारवाड शैली का प्रारम्भिक ज्ञात उदाहरण 'पाली' ठिकाने से मिलने के अतिरिक्त अठारहवीं सदी के अत्यंत महत्वपूर्ण लेखयुक्त चित्र मारवाड के 'धानेराव' ठिकाने से मिलते रहे हैं। अठारहवीं सदी में मारवाड की दरबारी शैली के अभी तक मान लीन-चार लेखयुक्त चित्र ही प्रकाश में आए हैं जिन पर दुर्भाग्यवश चित्रकारों के नाम नहीं हैं। धानेराव ठिकाने से अठारहवीं सदी के प्रारम्भ में चित्रकार छज्जू एव 'कृपाराम' की बनायी महत्वपूर्ण कृतियां मिलती हैं।^{१४} अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में बीकानेर के चित्रकार भी धानेराव ठिकाने में गये।^{१५} अतः सिद्ध होता है कि धानेराव ठिकाने में स्थापित चित्रशाला थी जहाँ बीकानेर जैसे महत्वपूर्ण केंद्र से चित्र गये। धानेराव के चित्र प्रचुर संख्या में कुवर सग्रामसिंह, जयपुर के सग्रह में हैं। मुख्य रूप से शवीहो एव दरवार के चित्र हैं।

जयपुर के महाराजा के सग्रह में मारवाड शैली के करीबन २५००-३००० चित्र हैं जिनमें बहुत बड़ी संख्या में शवीहो हैं। इनमें कुछ अठारहवीं सदी के चित्र हैं और शेष सभी चित्र महाराजा मानसिंह के काल (१८०४-१८४३) के हैं। सग्रहवी एव अठारहवीं सदी के पूर्वार्द्ध के दरबारी शैली के गिने चुने उदाहरणों के ही उपलब्ध होने से यही संभावना तत्कालीन ज्ञान पड़ती है कि या तो अथवा उदाहरण नष्ट हो गये अथवा अज्ञात सग्रहों में हैं जिनके बारे में अभी कुछ ज्ञात नहीं है। मारवाड शैली के प्रारम्भिक उदाहरण मुख्य रूप से भारत के बाहर ही संग्रहीत हैं।

मानसिंह काल के उम्मेद भवन सग्रह के चित्रों पर प्रायः तिथि है। इन तिथियुक्त चित्रों में १८८३ से १८८७ के मध्य के हैं। १८११ ई० से लेकर १८१७ ई० तक के इस शैली के चित्र लगातार मिले हैं। मवत १८८३ से १८८० ई० मध्य के चित्रों से प्रतीत होता है कि इस समय राजकीय सग्रह में चित्रों का दाखिला किया गया। ढोलिया रे कोठार लिखा है। 'ढोलिया रे कोठार' की बही में भी दुर्भाग्यवश चित्रों के बारे में कुछ प्रकाश नहीं डाला गया है। सौभाग्यवश इस काल के चित्रों पर चित्रकारों के नाम मिले हैं जो इस शैली के अध्ययन के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं।

हरमन गोयट्ज ने कुछ चित्रों की पहचान मारवाड शैली से की है पर तु ये सभी चित्र मेवाड या बीकानेर के हैं।^{१६} उन्होंने मारवाड के चित्रों पर मेवाडी शैली का प्रभाव दिखाया है जो शैली को देखते हुए सही नहीं लगता। मेवाड शैली की ठिगनी आकृतियां, अडाकार चेहरा, चौडो तथा कम लम्बी आंखें, अपेक्षाकृत भारी गदन मारवाड शैली की लम्बी आकृतियों, लम्बे मांसल चहरे, लम्बी नुकीली आंखें, पतली गदन से भिन्न प्रकार के हैं। प्रारम्भिक मेवाड एव मारवाड चित्रशैली बिल्कुल अलग-अलग है। उन्होंने मेवाड एव मारवाड के वास्तु की समानता के आधार पर मेवाड एव मारवाड चित्रशैली की समानता दिखायी है। पर वास्तव में पूरे राजस्थान के वास्तु में ही समानता दिखती है इसलिये यह तक उचित नहीं जान पड़ता है। यद्यपि मेवाड एव मारवाड के बीच आरम्भ से ही बवाहिक सम्बन्ध रहे है। राजनीतिक सम्बन्ध भी सौहार्दपूर्ण रहे है। भौगोलिक दृष्टि से भी मेवाड एव मारवाड की सीमा एक दूसरे से जुड़ी है तथा कुछ ठिकाने गोडवाड आदि सभी मेवाड और सभी

मारवाड के अन्तर्गत रहे।¹² पर बिन्ही कारणों से मारवाड चित्रशैली मेवाड के प्रभाव से लगभग अछूती रही। ठेठ मेवाडी तत्व मारवाड की चित्रकला में नहीं मिलते। मेवाड से अलग करके उसके समकक्ष यह एक विशिष्ट चित्रशैली के रूप में सामने आती है। १८वीं सदी में मेवाड एवं मारवाड के सम्बन्ध अत्यन्त घनिष्ठ हो गये। १८वीं सदी में मेवाड के दरबार में मारवाड के राजाओं के चित्र भी बने। इसका उदाहरण एड्यू टाप्सफिल्ड ने 'पेंटिंग फ्रॉम राजस्थान' में प्रकाशित किया है।¹³ १९वीं सदी में मेवाड एवं मारवाड के बीचोबीच स्थित मेवाड के महत्वपूर्ण ठिकाने देवगढ़ में प्रचुर सख्या में चित्र मिलते हैं।¹⁴ इन चित्रों के भारी मासल चेहरे, घने घने गलमुच्छे एवं भारी भरकम पगडियों पर मारवाड शैली का प्रभाव मिलता है।

मारवाड एवं बूंदी घराने के भी वैवाहिक सम्बन्ध रहे हैं एवं इनके राजनैतिक सम्बन्ध भी सीद्दापूर्ण थे। सत्रहवीं सदी में बूंदी चित्रशैली पूर्ण परिपक्व एवं स्थापित शैली थी पर मारवाड शैली के चित्रों पर बूंदी शैली के चित्र का प्रभाव नहीं के बराबर है।

मारवाड शैली पूरी तरह मुगल प्रभावित थी। सत्रहवीं सदी के प्रारम्भ में मारवाड के दरबारी से मिलने वाले चित्र मुगल चित्रों का 'प्रोटोटाइप' है। ऐसी यथार्थता होती है कि मुगल दरबार के कुछ चित्रकार जोधपुर आये। अठारहवीं सदी के प्रारम्भ में मारवाड शैली पर मुगल प्रभाव काफी बढ़ जाता है। धीरे-धीरे मुगल तत्वों पर मारवाडो तत्व हावी होते हैं। मुगल चित्रों के हल्के रंगों, स्वाभाविक व्यक्ति चित्रों के स्थान पर मारवाड के तीखे रंग, दबदबे का भाव तिये भारी भरकम आकृतियों का नाटकीय अंकन हावी होने लगता है। अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में दोनों धाराएँ चलती हैं। १७७० ई० के आसपास बीकानेर से साहबदीन, हैबुदीन आदि चित्रकार मारवाड में स्थानान्तरित होते हैं¹⁵ जो मुगल एवं दक्कनी प्रभाव लिये हैं। मारवाड से भी मुस्लिम चित्रकार बीकानेर गये। अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध एवं उन्नीसवीं सदी के पूर्वार्द्ध में भाटी चित्रकारों के चित्र पूरी तरह मुगल प्रभावित हैं। भाटी चित्रकारों के चारे में चित्रों के लेखों के अलावा अन्य कोई साक्ष्य नहीं मिलता है। अब तक मिले भाटी चित्रकारों के चित्रों में प्रारम्भिक चित्रकार 'भाटी अमरदास' के चित्र मुगल चित्रों की प्रति-कृति ही प्रतीत होते हैं। उनकी शैली देखते हुए कहा जा सकता है कि सम्भवतः भाटी चित्रकार मुगल दरबार में रहे हों अथवा उन्होंने चित्रण की शिक्षा मुगल चित्रकारों से ली हो। कुछ मुगल तत्वों ने पूरे राठौर क्षेत्र मारवाड, नागौर, बीकानेर, किशनगढ़ में चित्रकला के उद्भव में महत्वपूर्ण योगदान दिया, जैसे—तिकोने पेड़, पत्तियों का 'डिस्कनुमा' विन्यास, लडस्केप में उठती हुई पहाड़ी, बुझा हुआ भूरा, पीला रंग, घास के जट्टे, अन्दर की ओर मुड़े हुए उमड़ते बादलों से आकाश का अंकन आदि। ये तत्व कमोवेश पूरे राठौर क्षेत्र के चित्रों में मिलते हैं।¹⁶

मारवाड के शासक लम्बे समय तक मुगलों की सेवा में दक्कन में नियुक्त रहे। अठारहवीं सदी के चित्रों पर स्पष्ट पृष्ठभूमि एवं चूक्षों के अंकन में दक्कनी प्रभाव दिखायी पड़ता है। ओगगावाद से प्राप्त मारवाड के कुछ चित्र दक्कन के प्रभाव को स्पष्ट करते हैं।¹⁷

अठारहवीं सदी के मध्य के आसपास मुगल तत्वों से परे मारवाड के चित्रकारों के बहुत से तत्वों को बीकानेर के चित्रकारों ने अपनाया। भारी भरकम पगडियाँ, घेरदार जामा, लम्बे डोका वाली पहाड़ियाँ, पुत्तों के मासल कमनीय चेहरे आदि। ऐसे ढेर सारे चित्र 'मारवाड-बीकानेर' वर्ग के

अन्तर्गत आते हैं और लेखविहीन चित्रों के बारे में यह कहना मुश्किल है कि वे मारवाड़ में चित्रित हुए अथवा बीकानेर में। चित्रकारी का मध्यम घराना (जो पूरी तरह स्थानीय राठौर शैली में चित्रण कर रहा था) मारवाड़-बीकानेर दोनों जगहों पर चित्रण कर रहा था।¹⁴

कई अर्थों में मारवाड़, राठौर घराने के अन्य केन्द्रों बीकानेर एवं किशनगढ़ से भिन्न रहा। यहाँ मुगल तत्व मारवाड़ी तत्वों पर हावी नहीं होते हैं। मारवाड़ी तत्वों की विशिष्टता स्पष्ट रूप से दिखती है। मुगल चित्रों के पसपेक्टिव दिखाने की तकनीक शैडिंग, मॉडलिंग वृक्षों, पहाड़िया आदि को मारवाड़ के तीखे रंगों की घेपभूषा, सफेद वस्तु, पृष्ठभूमि के तेज पीले रंग के साथ चित्रित किया है।

अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध से मारवाड़ एवं जयपुर के चित्रों के आपसी प्रभाव भी स्पष्ट होते हैं। दोनों राज्यों पर एक समान लम्बी स्त्री आकृतियों का अकन जिनका घड़ भाग अधिक लंबा है, चित्रित होता है। इस काल में मारवाड़ एवं जयपुर के राजनैतिक सम्बन्ध अत्यन्त घनिष्ठ थे।

उपलब्ध चित्रा एव उनके लेखों के सतकतापूर्ण, विश्लेषणात्मक अध्ययन के आधार पर प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में मारवाड़ शैली का कालक्रम निश्चित करने का प्रयास किया गया है। शैली के क्रमबद्ध विकास को दिखाते हुए काल विशेष की विशिष्टताओं को स्पष्ट किया है। मारवाड़ शैली राजस्थान की अन्य उपशैलियों के समकक्ष अत्यन्त महत्वपूर्ण चित्रकारी रही है और उसमें लगातार विकास होता रहा है। एक काल में कई चित्रकार आग-अलग शैलियों में चित्रण करते मिलते हैं। जब उन्नीसवीं सदी में राजस्थान के अन्य केन्द्रों पर शैली में ठहराव आ गया था तथा शैली का पतन हो रहा था मारवाड़ के दरबार से उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध तक उत्कृष्ट चित्र मिले हैं।

लोकशैली के चित्रों एवं भित्तिचित्रों में बीसवीं सदी के प्रारम्भ तक चित्रों की परम्परा मारवाड़ में सुरक्षित रही।

संदर्भ सूची

- १ मोतीचन्द्र एवं शाह यू०पी० 'यू आर्कुमट आफ जन पेंटिंग, बहुमदाबाद, १९७५ पृ० १०।
- २ कृष्ण आनन्द सर्वे आफ राजस्थानी पेंटिंग (अप्रकाशित थीसिस), बनारस, १९६०।
- ३ कृष्ण चतुर्वेद, हिस्ट्री आफ इंडियन पेंटिंग, राजस्थानी ट्रेडीशन दिल्ली, १९८२, पृ० ६६।
- ४ प्राच्य विद्या प्रतिष्ठान जोधपुर में संप्रहीत सचिव शोमिया, तिवारी रघुनन्दन प्रसाद, 'भारतीय चित्रकला एवं उसके मूल तत्व पृ० ५०।
- ५ गहलौत सुखवीर सिंह 'राजस्थान के इतिहास का विधिग्रन्थ, जयपुर, १९६०, पृ० ३३, ५७ ५८।
- ५ शाह, यू० पी० 'देमूरी विनाप्ति पत्र "बुटिन आफ द बडौल म्यूजियम वा०, ३, पृ० ३५ ३६।
- ७ चन्द्र, प्रमोद इंडियन मिनिअचर्स दि एनहर फिल्ड कलेक्शन, 'यू वाक १९८५, पृ० १७।
- ८ कृष्ण, चतुर्वेद उपयुक्त, दिल्ली, १८८२ पृ० ६६।
- ९ आचर डब्ल्यू० जी०, राजपूत मिनिअचर्स फ्रॉम द कलेक्शन आफ एडविन बिन्नी यड, पोर्टलैंड, १९६८, पृ० ४४।

- १० खडालावाला, काल 'प्राबलम्भ आफ राजस्थानी पेंटिंग द ओरिजिन एण्ड डेवेलपमेंट आफ राजस्थानी पेंटिंग' 'माग', वा० ११, न० २, मार्च, १९५८, पृ० १६।
- ११ कुमारस्वामी, ए०के०, 'हिस्ट्री आफ इंडिया एण्ड इंडोनेशियन आर्ट' लंदन, १९२७, फिगर २७८।
- १२ 'कटलाए द इंडियन कलेक्शन इन द बोस्टन म्यूजियम आफ फाइन आर्ट' वा० ५, १९२६, मुखपृष्ठ।
- १२ गोयटज, एच०, 'मारवाड स्कूल आफ राजपूत पेंटिंग', 'बडोदा म्यूजियम बुलेटिन', वा० ५, १९५६, पृ० ४८।
- १३ आस्थन, एल०, आर्ट 'आफ इंडिया एण्ड पाकिस्तान' लंदन, १९४७ ४८ पृ० ११७, प्लेट ६१ ६५।
- १४ गगुली, ओ०सी०, क्रिटिकल कैंटलाग आफ मिनिएचर पेंटिंग इन द बडोदा म्यूजियम, बडोदा, १९६१, पृ० ६७।
- १५ खडालावाला, काल, मोतीचंद्र एव चंद्र प्रमोद, 'मिनिएचर पेंटिंग दिल्ली १९६०।
- १६ सिंह, वृ० सधाम, 'कटलाग आफ इंडियन मिनिएचर पेंटिंग्स कलेक्शन आफ वृ० सधामसिंह आफ नवलगढ', जयपुर, १९६५, पृ० २६ ३१।
- १७ आचर, डब्ल्यू० जी० 'इंडियन मिनिएचर' 'यूयाक', १९६०, प्लेट ५१।
- १८ बिन्ती एडविन, 'राजपूत मिनिएचर फ्राम द कलेक्शन ऑफ एडविन बिन्ती थर्ब', पोर्टलंड, १९६८।
- १९ वेरच, एस०सी० फलावर फ्राम एवरी मिडी, 'यूयाक', १९७३ पृ० ३८।
- २० टाम्सफिल्ड, एड्रू 'पेंटिंग फ्राम राजस्थान मेनबन, १९८०, प्लेट २ 'इंडियन कोट पेंटिंग', लंदन, १९८४, पृ० ३१।
- २१ कृष्ण, चतय, 'उपयुक्त', दिल्ली, १९८३।
- २२ रघाबा, एस० एस० इंडियन मिनिएचर पेंटिंग, दिल्ली, १९८१ पृ० ७७।
- २३ आनंद, मुल्कराज एलबम आफ इंडियन पेंटिंग, दिल्ली १९७३, पृ० १२।
- २४ पाल प्रतापादित्य 'कोट पेंटिंग आफ इंडिया दिल्ली १९८३, प्लेट २५५ २५६ २५८ २५९।
- २५ नास्वामी, बी० एन० एण्ड डालापिकोला ए० एल०, 'ए प्लेस अपाट दिल्ली, १८८३ पृ० ७५ ७८, प्लेट ६ फिगर ११।
- २६ एबलिंग, कलास, 'रागमाला पेंटिंग' दिल्ली १९७३, पृ० ५३ ८३, ६६ ११३ १६५, २३३, २३६, २३७, २५०, २५८।
- २७ शर्मा, जो० पी० 'इंडियन मिनिएचर पेंटिंग', बूसेल, १९७४।
- २८ गोयटज, एच, 'ए यू की टू अर्ली राजपूत एण्ड इंडो मुस्लिम पेंटिंग', रूपलेखा, वा० २३, न० १ १९५३, पृ० १-१६, फिगर १ १०।
- २९ गोयटज, एच०, 'मारवाड स्कूल, ऑफ पेंटिंग', बडोदा म्यूजियम बुलेटिन', वा० ५ (१९४७ ४८) पृ० ४३ ५४ 'माग', वा० न० २ मार्च, १९५८, पृ० ४२ ४६।
- ३० गोयल, शिवसिंह 'मारवाड कं डार्ई', 'महमारती' वा० ६, न० ३।
- ३१ गोयटज एच०, कलाबास्कूल राजपूत पेंटिंग', 'बडोदा म्यूजियम बुलेटिन', वा० ४, १९४६ ४७ पृ० ३६।
- ३२ टाम्सफिल्ड, एड्रू, 'उपयुक्त मेनबन, १९८०, प्लेट २।

- ३३ फाक, टी० एव आचर, मिलड, इण्डियन मिनिएचस इन द इण्डिया आफिस लाइब्रेरी, लन्दन, १९८१, पृ० ४११, ४१४ ।
- ३४ दास, अशोक, 'जहागीर' एलवम, फोलियो २२६, बलिन ।
- ३५ गोयटज, एच०, "मारवाड स्कूल पेंटिंग" बडोदा म्यूजियम बुलेटिन' वा० ५, १९४७ ४८, पृ० ४३-५४
- ३६ वही ।
- ३७ आचर, जी०, 'उपयुक्त', १९६०, प्लेट ४५ ।
खडालावाला बाल, "भावलम आफ राजस्थानी पेंटिंग , भाग' वा० ११ न० २ भाग, १९५८, प० १६ ।
- ३८ कृष्ण, नवन, (काठ) मिनिएचर पेंटिंग आफ बीकानेर (अप्रवाहित चीसिस), १९८५, पृ० २६४ ।
- ३९ गायटज, एच, "मारवाड स्कूल आफ पेंटिंग", बडोदा म्यूजियम बुलेटिन', वा० ५ १९४७ ४८, फिगर ३ ८ ।
- ४० परिहार जी० आर०, मराठा मारवाड सम्बन्ध जयपुर, १ ७७ प० ६८ ।
- ४१ टॉप्सफिल्ड, एण्ड्रू, 'उपयुक्त', १९८०, प० ६३ ।
- ४२ टटन, आर० के 'इण्डियन मिनिचस पेंटिंग, बम्बई १९८३ फिगर १२७ १३० ।

प्रस्तावना

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध 'मारवाड की चित्रकला' में राजपूतो के राठीर राजवंश के संरक्षण में स्थापित राज्य 'मारवाड' में चित्रित चित्रों की शलीगत विवेचना की गयी है। मारवाड के राजनैतिक एवं सांस्कृतिक परिवेश में चित्रित पृष्ठभूमि (वाहल, वस्त्र, वास्तु आदि), संयोजन, रंग, आकृति, रचना, वैयभूषा, आकार आदि की सूक्ष्म विवेचना के आधार पर चित्रों का विकास दिखाते हुए चित्रशैली के कालक्रम निर्धारण का यहाँ प्रयास किया गया है। तिथियुक्त चित्रों का आधार लेकर इस कालक्रम निर्धारण को प्रमाणिक बनाने की कोशिश की गयी है।

राठीर राजपूतो ने मारवाड राज्य की स्थापना की। कालान्तर में उसी राजवंश ने क्रमशः 'बीकानेर' और 'किशनगढ़' दो और प्रमुख राज्यों को बसाया। किशनगढ़ के चित्रों की विपुलराशि विद्वानों ने समय पर प्रकाशित की है। हाल के शोधों में बड़ी संख्या में बीकानेर के तिथियुक्त, लेखयुक्त चित्रों, चित्रों एवं चित्रकारों में सम्बन्धित लिखित सामग्री (बहिया आदि) को नवलकृष्ण ने खोज निकाला, जिससे उत्साहित होकर मैंने 'बीकानेर' व 'किशनगढ़' चित्रशालियों को जन्मदात्री 'मारवाड चित्रशैली' के विभिन्न सग्रहों में बिखरे चित्रों को एकत्र कर सामने लाने का प्रयास किया।

नवलकृष्ण द्वारा किये उक्त अध्ययन की रोशनी में मैंने विशिष्ट रूप से मारवाड केन्द्र के राठीर कला तत्वों की विवेचना की। साथ ही साथ इस पैतृक केन्द्र की चित्रशैली ने किस हद तक बीकानेर व किशनगढ़ के चित्रों को प्रभावित किया, इन शैलियों के आपसी प्रभाव, इनके केन्द्रों से एक दूसरे केन्द्रों पर चित्रकारों के स्थानान्तरण आदि तत्वों को विवेचित किया।

मारवाड शासकों का मुगलों के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध (राजनैतिक एवं वैवाहिक) था। फलतः मारवाड के दरबार में मुगल कला एवं संस्कृति आयी तथा वैवाहिक सम्बन्धों के परिणामस्वरूप मुगल राजपूत कला एवं संस्कृति का आदान प्रदान भी हुआ। मारवाड के शासकों ने लगातार पाँच-छ पीढ़ी तक अपनी बेटियों का विवाह मुगल शाहजादों से किया तथा लम्बे समय तक मुगल दरबार में प्रमुख मनसबदार के रूप में रहे। इन सम्बन्धों के परिणामस्वरूप मारवाड के चित्रों पर मुगल चित्रों का गहरा प्रभाव स्पष्ट होता है। मारवाड के शासक मुगलों की ओर से दक्कन में भी नियुक्त थे। काल विशेष में यहाँ के चित्रों पर घटते मुगल-दक्कनी तत्वों का वि. लेपण भी यहाँ किया गया है। बीकानेर व किशनगढ़ चित्र शालिया भी पूरी तरह मुगल प्रभावित हैं। यद्यपि कुछ समान मुगल तत्व पूरे राठीर क्षेत्र (मारवाड-बीकानेर किशनगढ़) में स्पष्ट होते हैं। इसके बावजूद मारवाड शैली के मुगलतत्व बीकानेर के चित्रों से भिन्न प्रकार के हैं। बीकानेर शैली पर गहरा मुगल एवं दक्कनी प्रभाव मारवाड चित्रशैली से भिन्न प्रकार का है। मारवाड के चित्रों के वृक्ष, संयोजन, पसपंक्तिव की तकनीक आदि

मुगल प्रभावित है पर तेज रंग, वेशभूषा आदि पूरी तरह स्थानीय विशिष्टताओं के अन्तर्गत हैं जबकि बीकानेर के चित्रों के हल्के सूफियाने रंग, नाजूक आकृतियों का वारीकी से अंकन आदि तत्वों पर अपेक्षाकृत अधिक गहरे से मुगल एवं दक्कनी प्रभाव है।

राजनीतिक पटल पर मारवाड़ मेवाड़ के समक्ष राजस्थान का महत्वपूर्ण राज्य रहा है इन चित्रों के अध्ययन के बाद स्पष्ट होता है कि मेवाड़ के समानान्तर ही मारवाड़ में भी स्थापित विशिष्ट चित्रशैली थी। दोनों चित्रशैलियाँ दो समानांतर धाराएँ दिखलाती हैं। मारवाड़ शैली की अपनी विशिष्टताएँ उसे बूढ़ी, कोटा आदि चित्रशैलियों से भी अलग करती हैं।

यद्यपि मारवाड़ अवश्य ही पश्चिमी भारतीय चित्रों का प्राचीन केंद्र रहा होगा पर निश्चित प्रमाणों के अभाव में यहाँ मुख्य रूप से सत्रहवीं सदी से १९वीं सदी के चित्रों का अध्ययन किया गया है। १९वीं सदी में जब मेवाड़, बीकानेर आदि केंद्रों पर चित्रशैली का पतन हो रहा था, मारवाड़ से इस काल में उत्कृष्ट तिथियुक्त, लेखयुक्त चित्र बड़ी संख्या में मिलते हैं। चित्रों के लेखों पर विभिन्न चित्रकारों के नाम मिलने से चित्रकार विशेष की शैली उभर कर आती है। प्रायः १९वीं सदी के तीसरे हिस्से तक इन चित्रकारों की परम्परा बरकरार रही। अंतिम दशक तक आते आते राठौर कला तत्वों का स्थान अंग्रेजी प्रदत्त 'कम्पनी शैली' ने ले लिया।

मारवाड़ की राजधानी जोधपुर मुख्य रूप से चित्रकला का केंद्र थी। पर जोधपुर के अतिरिक्त यहाँ के सामंतों के दरबार में भी समक्ष, उत्कृष्ट चित्रों का चित्रण हुआ। अतः इन सभी चित्रों के एक साथ अध्ययन से व्यापक क्षेत्र में फले कला तत्वों का विश्लेषण किया।

मारवाड़ के इन चित्रों के अध्ययन से दरबार के रीति रिवाज, धर्म, सामंती व्यवस्था, वेशभूषा, रहन-सहन, आमोद-प्रमोद के साथ मारवाड़ के लोक शैली के चित्रों में सामान्य जनजीवन की संस्कृति भी उभरकर आती है। अतः मारवाड़ शैली के ये चित्र सिर्फ कला परम्परा ही नहीं बल्कि वहाँ की संस्कृति के भी अमूल्य दस्तावेज हैं।

चित्र-सूची

- १ रागमाला का एक पन्ना, प्राय १६०० ई०, वृष्ण आनन्द, एन अर्ली रागमाला सीरीज " आसे ओरियण्टल ६१४, से साभार ।
- २ पाली रागमाला, १६२३ ई० नेशनल म्यूजियम से साभार ।
- ३ मधु माधव रागिनी १६२३ ई० पाली रागमाला का पन्ना, नेशनल म्यूजियम से साभार ।
- ४ मल्हार राग, १६२३ ई० पाली रागमाला, कु० सग्राम सिंह, जयपुर के संग्रह से साभार ।
- ५ भागवत पुराण के जयमाल का दृश्य, प्राय १६२५ ई० के वेल्च एस० सी० पनाबर फ्राम एवरी मिडो' से साभार ।
- ६ भागवत का पन्ना, प्राय १६२५ ई० ए न्यू की टू अर्ली राजपूत एंड इण्डोमुस्लिम पेंटिंग " रूपलेखा ६१-२३ न० १ से साभार ।
- ७ उपदेश माला प्रकरण का दृश्य, १६३४ ई०, खडालावाला, काल मोतोचन्द्र एव प्रमोद चन्द्र मिनिचियर पेंटिंग नई दिल्ली से साभार ।
- ८ भागवत का एक पन्ना, प्राय १६४०-५० ई० टाटा डस्क डायरी से साभार ।
- ९ सारंग रागिनी, प्राय १६५० ई० नेशनल म्यूजियम से साभार ।
- १० गजसिंह की शबीह, प्राय १६३५-४० ई० देसाई व एन लाइफ एट फोर्ट आठ फार इंडियस क्लर सिक्सटीथ टू नाइटीथ सेचुरीज, बोस्टन से साभार ।
- ११ जसवत सिंह के दरबार में बिद्वानों को सभा, प्राय १६४०-५० ई० बिच लिंडा, इन द इमेज ऑफ मन (फेस्टिवल ऑफ इंडिया) ब्रिटन से साभार ।
- १२ ललित रागिनी, प्राय १६६० ई०, वेल्च, एस० सी० एण्ड बीच, एम० सी०, गाइस थान एण्ड पीक्काक से साभार ।
- १३ गजसिंह की शबीह, प्राय १६६०-७० ई०, कु० सग्राम सिंह, जयपुर के संग्रह से ।
- १४ घोड़े पर सवार अजीतसिंह, १७०६ ई०, बडोदा म्यूजियम संग्रह ।
- १५ राजा अजीतसिंह की शबीह, १७१० ई०, सदवी (नीलाम कंटलाग) से साभार ।
- १६ स्त्रियों के साथ राजा अजीतसिंह, प्राय १७१५-२० ई०, उम्मेद भवन संग्रह, जोधपुर ।
- १७ स्त्रियों के साथ राजा अजीतसिंह प्राय १७१५-२० ई०, इलाहाबाद म्यूजियम ।
- १८ अभयसिंह की शबीह प्राय १७३५-४० ई० भारत कला भवन, वाराणसी ।
- १९ ठाकुर पदमसिंह दरबारियों के साथ १७६५ ई० प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम ।
- २० ठाकुर पदमसिंह घोड़े पर १७३५-४० ई०, इलाहाबाद म्यूजियम ।
- २१ स्त्रियों के साथ राजा प्राय १७४०-४५ ई०, उम्मेद भवन संग्रह ।

- २२ ऊँट पर सवार प्रेमी प्रेमिका, प्राय १७५० ई०, इलाहाबाद म्यूजियम।
- २३ हिंगलाज देवी की उपासना करते विजयसिंह, प्राय १७५५ ई०, उम्मेद भवन संग्रह।
- २४ स्त्री के साथ विजयसिंह, प्राय १७५५-७० इलाहाबाद म्यूजियम।
- २५ ठाकुर जगन्नाथ सिंह, १७६१ ई०, नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली।
- २६ सेवक के साथ राजा, प्राय १७६०-६५ ई० ओरियण्टल मिनिएचर एव इल्युमिनेशनल (मैग्स नीलाम कैंटलाग) से साभार।
- २७ घोड़े पर सवार वीरमदेव, १७७० ई० सदवी (नीलाम कैंटलाग) से साभार।
- २८ हुक्का पीते राजा प्राय १७७५ ई०, इलाहाबाद म्यूजियम।
- २९ पवार जगदेव रो बात, १७७४ ई०, प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम बम्बई।
- ३० कृष्ण का चित्र, प्राय १७७५ ई० इलाहाबाद म्यूजियम।
- ३१ संगीत का आनन्द लेती नायिका, प्राय १७७५ ई०, इलाहाबाद म्यूजियम।
- ३२ कृष्ण राधा, प्राय १७५७ ई०, इलाहाबाद म्यूजियम।
- ३३ अज्ञात राजा के समक्ष राजकुमार, प्राय १७८० ई०, सदवी (नीलाम कैंटलाग) से साभार।
- ३४ राग भेंद्र मल्हार, प्राय १७७५ ई० नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली।
- ३५ दरबारियों के साथ भीमसिंह, प्राय १७९०-९५ ई० सदवी (नीलाम कैंटलाग) से साभार।
- ३६ घोड़े पर सवार भोमसिंह १७९६ ई०, कृष्ण नवल बीकानेर पेंटिंग (श्रीधर पन्नाडय) से साभार।
- ३७ (अ) कालियदमन प्राय १७५० ई०, नेशनल म्यूजियम नई दिल्ली।
- ३८ घुड़सवारी करती दो राजकुमारियों १८०७, ओरियण्टल मिनिएचर एण्ड इल्युमिनेशन (मैग्स नीलाम कैंटलाग) से साभार।
- ३९ शीरी-फरहाद की प्रेमकथा प्राय १८१०-१५ ई०, बिडला एन्डेडमी आफ आर्ट एण्ड कल्चर, गोस्वामी, बी० एन० एस्स आफ इंडियन आर्ट (फेस्टिवल आफ इंडिया) पेरिस ८६ से साभार।
- ४० हरम में संगीत सभा, प्राय १८१०-१५ ई०, माग, वा ११, न० २ से साभार।
- ४१ संगीत सभा का आनंद लेते महाराज मानसिंह, १८१४ ई० नेशनल म्यूजियम नई दिल्ली।
- ४२ (अ) गुरु से दीक्षा लेते राजा ई० १८२७ ई० आर० के० टडन, हैदराबाद संग्रह।
- ४३ वृक्ष के नीचे सती की सभा १८२६ ई०, कनल आर० के० टडन, हैदराबाद के निजी संग्रह से।
- ४४ सूअर के शिकार का दृश्य १८११ ई० कुवर संग्राम सिंह, जयपुर के निजी संग्रह से।
- ४५ नृत्य संगीत की महफिल में अजीतसिंह, १८११ ई०, कुवर संग्राम सिंह, जयपुर के निजी संग्रह से।
- ४६ नृत्य संगीत की महफिल में अजीतसिंह, प्राय १८१५ ई० कुवर संग्राम सिंह, जयपुर के निजी संग्रह से।
- ४७ नृत्य संगीत का आनंद लेते मान सिंह, १८२६ ई० कुवर संग्राम सिंह, जयपुर के निजी संग्रह से।
- ४८ नृत्य संगीत का आनंद लेते मानसिंह, प्राय १८२६ ई०, नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली।
- ४९ उद्यान में मानसिंह एवं उनकी पत्नी प्राय १८८०-४५ ई० सदवी (नीलाम कैंटलाग) से साभार।
- ५० गुरु जल धरनाथ द्वारा सम्मानित होते मानसिंह प्राय १८४५ ई०, उम्मेद भारत कला भवन वाराणसी।

- ५१ अजीतसिंह द्वारा सूअर का शिकार, १८०८ ई० संग्रामसिंह, जयपुर के निजी संग्रह से ।
- ५२ अजीत सिंह की उद्यानगोष्ठी का दृश्य, प्राय १८१५ ई०, कुवर संग्रामसिंह जयपुर के निजी संग्रह से ।
- ५३ झूले पर नायक-नायिका, प्राय १८१५ ई०, कुवर संग्रामसिंह जयपुर के निजी संग्रह से ।
- ५४ (अ) महाराजा मानसिंह, १८२२ ई०, उम्मेद भवन संग्रह जोधपुर ।
- ५५ राजा वक्तावर सिंह एवं रानी चूडावती, १८३० ई० गागुली ओ० सी० मार्ग वा० ७, न० ४ (पृ० १२) से साभार ।
- ५६ उद्यान में नायक-नायिका, प्राय १८३०-३५ ई० भारत कला भवन वाराणसी ।
- ५७ स्त्रियो के साथ ठाकुर श्री वज्रार सिंह प्राय १८३० ई०, इलाहाबाद म्यूजियम ।
- ५८ राजा के समक्ष दो स्त्रिया, १८३४ ई०, इलाहाबाद म्यूजियम ।
- ५९ वशाख मास का चित्र, प्राय १८४०-४५ ई०, कनल आर० के० टडन, हैदराबाद के निजी संग्रह से ।
- ६० माता बेहेराम की आराधना तख्तसिंह १८५७ ई०, उम्मेद भवन, संग्रह जोधपुर ।
- ६१ साग से निशाने का अभ्यास करने राजा, प्राय १८५० ई०, उम्मेद भवन संग्रह, जोधपुर ।
- ६२ अफीमचियो का चित्रण, प्राय १८२० आर० के० टडन, हैदराबाद संग्रह ।
- ६३ पालकी में महाराजा गानसिंह, प्राय १८१०-१५ ई० भारत कला भवन वाराणसी ।
- ६४ विजयसिंह की शबीह, १८२९, उम्मेद भवन संग्रह, जोधपुर ।
- ६५ भीमसिंह की शबीह १८३० ई०, उम्मेद भवन संग्रह जोधपुर ।
- ६६ तख्तसिंह की बारात का दृश्य, १८५४ ई०, उम्मेद भवन संग्रह, जोधपुर ।
- ६७ ढोला मारु का चित्र, प्राय १८५०-६० ई०, भारत कला भवन, वाराणसी ।
- ६८ भाटी उदयराम, प्राय १७२०-२५ ई०, नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली ।
- ६९ हिन के साथ विजयसिंह प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम, बम्बई ।
- ७० अज्ञात राजा का दरबार, नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली ।
- ७१ भरतसिंह की शबीह ओरियण्टल मिनिएचर एण्ड इल्युमिनेशन (मैक्स नीलाम कैटलाग) से साभार ।
- ७२ शीशमहल की छत पर बगदलो के बीच उड़ती स्त्रियाँ, तागौर फोट, जोधपुर ।

५५१०

लेख-सूची

लेख सभ्या

- क राठौर राय श्री राजा श्री गोपालदास जी तत्पट पुरंदररा राठौर श्री श्री विठ्ठलदास श्री तत्पट
प्रातरा श्री राठौर श्री मोहनदास श्री चिरजीवी श्री शुभव भक्तु, लेख प्रादकयोह सवत् १६८०
वर्षे मागसरा सुदी १० शुक्ले पडिता वीरजी करातह ।
- ख जुगा मुमाज विराजी उपदेश माला प्रकरण सम्पूर्णणम् सवत् १६६१ वष काती वति ४
दिन लिखत ।
- ग घोडो फुलमालीये १६५३ चीतारा भाटी रासा ।
- घ भाटी कभूत दाना रा नेटो री ।
- ङ कलम अमरा री ।
- च अचार जी श्री गुसाई जी । श्री महाप्रभू जी कलम चितारा भाटी अमर दास जी निराणदासजी
रा सवत् १८८४ रा असोज सुद ५ ।
- छ चिडीया नजीजोधपुर रे गढ करणे, धूणी थी घा ।
कलम चितारा भाटी अमरदास नराणदासीतरी ॥ सवत् १८८६ माह शरद १३ ॥
- ज राज श्री अजीत सिंह जो रो छबी जोधपुर दरवार १८६८ रा आसौ वद ॥ ती
गढ चीतारे दाना री हाथ री शबी ।
- झ महाराजा श्री अजीत सिंह जी नीबाजी री हवेली मे भगतणीयो रो नाच करायो
छबी रे चीतारे दाने की वी श १८८६ रा वैशाख सुद ४ ।
- ट कलम चितारा भाटी दाना अमरदासीतरी है सवत् १८७२ राजे विद ३ वार मगल
तीसरे पहर ॥
- ठ ठाकुर राज श्री बख्तावर सिंह महाराज ए श्री सीताराम जी रो सबी ।
- ड कजली बनरी सिबी है ।
कलम चितारा भाटी दाना अमर दासीतरी सवत् १८७८ रा माह सुद ७ ॥
- ढ कलम भाटी दाना री ।
- ण श्री नाथ जी रो फूल मडली री । डोलिया री कोठार चीतारा दाना री स० १८६५ ।
- त सवत् १८६५ रा शबी कीवी भाटी चेतारे राय सिंह जोधपुर मधे कीमत रुपीया ॥

- थ महाराज श्री अजीत सिंह जी को कुवर प्रताप की गपेणगोरीयो री तस्बीर छै ।
 द लाल जी श्री लाल सिंघ जी श्री सीवनाथ सिंघ जी श्री सरूप सिंघ जी श्री रतन सिंघ जी श्री महामंदिर नाथ मुणनने पधारीया सबत १८८६ रा माहा सुद ७ ने तीज असावरीरी तस्बीर कलम चीतारा माघोदास राहातरी ।
 ध चीतारा उदेराम रे हाथ री ।
 न श्री श्री १०८ श्री महाराजाधिराज श्री श्री मानसिंह जी री सबी सरह्यू मम राजम्बरी सबत १८७६

।

- प ठाकुर राजा श्री वत्तवार सिंह जी कलम चितारा भाटी शिवदास री ।
 फ तस्बीरा चीतारा भाटी शिवदास उदेरा सबत १६८१ ।
 ब कलम चीतारा भाटी शकर दाना री छै ।
 भ राज राजेद्वर महाराजाधिराज, महाराजा श्री श्री श्री १०८ तख्त सिंह जी श्री माताजी श्री श्री बेहेहराय जी तस्बीर सबत १६१४ ।
 म कलम भीताराम रा हाथ री ।
 य डोलिया रे कोठार, १८८७ राजे मे ।
 र डोलिया रे कोठार, १८८७ मे ।
 स महाराजा श्री जसवत सिंह १८६३ ।

सबी श्री महाराजाधिराज श्री जगतसीध जी मानसिंघ जी नी जाय । यह तस्बीर लूट मे आयी ।

- व राजा श्री मानसिंघ जी री सबी ।
 श सुरत सिंघ जी बदन सिंघ जी ।
 स नाथ जी महाराजा ।
 प श्री राम जी श्री महादेव जी ।
 ह श्री शिवरहस्य श्री १८८४ रा प्रथम मंगला चरण रो पानो । श्री ११८२ शुरू हुवी ।
 क्ष सबी की चितारो भाटी शिवदास डोलिया रे कोठार ।
 न श्री सिद्ध सिद्धान्तपद्धति ॥ १८८१ रा डोलिया रे कोठार ।
 ज श्री शिवपुराण दाखला डोलियो रे कोठार ।

अनुक्रमणिका

अध्याय	पृष्ठ संख्या
आभार	(v-vi)
भूमिका	(vii-xiv)
प्रस्तावना	(xv xvi)
चित्र सूची	(xvii xix)
लेख-सूची	(xx xxi)
१ मारवाड का इतिहास	१-१७
२ प्रारम्भिक राजस्थानी शैली एवं मुगल शैली से उसका सम्बन्ध ।	१८-४४
३ मारवाड शैली के प्रारम्भिक उदाहरण	४५-६४
४ मारवाड चित्र शैली का प्रथम चरण सत्रहवीं सदी में मारवाड के दरबारी शैली के चित्र ।	६५-७३
५ द्वितीय चरण में मारवाड चित्र शैली अठारहवीं सदी के चित्र ।	७४-११८
६ मारवाड शैली का तृतीय चरण अथवा अंतिम युग ।	११९-१७२
निष्कर्ष	१७३-१८०
परिशिष्ट १ मारवाड चित्र शैली का विस्तार नागौर शैली ।	१८१-१८८
परिशिष्ट-२ मारवाड के चित्रों के लेख	१८९-१९३
परिशिष्ट-३ मारवाड शैली के चित्रों की विषयवस्तु	१९४-१९७
परिशिष्ट-४ मारवाड के प्रमुख चित्रकार एवं उनके घराने	१९८-१९९
परिशिष्ट ५ मारवाड के भित्ति चित्र	२००-२०६
संदर्भ ग्रन्थ सूची	२१०-२१८

१

मारवाड का इतिहास

मारवाड का सांस्कृतिक एवं साहित्यिक इतिहास

मारवाड उत्तर मुगलकाल में राजस्थान का एक विस्तृत राज्य (पश्चिम भाग में २४° ३७ से २७° ४२ उत्तरी अक्षांश तथा ७०° ५ से ७५° २२ पूर्वी देशान्तर) था। यहाँ पूर्व में जयपुर, किशनगढ़ और अजमेर, दक्षिण पूर्व में उदयपुर (मेवाड़), दक्षिण में सिरोंही और पालनपुर, दक्षिण-पश्चिम में बच्छ और कठियावाड़, पश्चिम में थार का रेगिस्तान और सिंध, उत्तर-पश्चिम में जैसलमेर, उत्तर में बीकानेर तथा उत्तर-पूर्व में शेखावटी से घिरा था।^१

मारवाड के भौगोलिक पर्यावरण पर प्रकाश डालने वाले प्राचीन साधन उपलब्ध नहीं हैं परन्तु परवर्ती साहित्य में इसका उल्लेख है।^२ साक्ष्यों से प्रमाणित होता है कि मारवाड किसी समय समुद्राच्छादित प्रदेश था।^३ मरुप्रदेश में उपलब्ध नमक के झीलों व फलों, शख, सीपी, आदि के उपलब्ध रूपों के आधार पर यहाँ समुद्र होने का अनुमान किया जाता है। रामायण^४ में भी उल्लेख है कि इस प्रदेश में पहले समुद्र था जो राम के आग्नेयास्त्र से शुष्क हो गया।^५ रामायण में यह भी कहा गया है कि इस प्रदेश में आभीर जाति^६ निवास करती थी।

मारवाड को मरुस्थल, मरुभूमि, मरुप्रदेश आदि नामों से जाना जाता है। राजस्थान में जो वानुवास्य है उसे मारवाड कहा जाता है। राठौर वंश के राजपूतों के अधिकांश में राजस्थान का जितना राज्य है आजकल उतनी भूमि को मारवाड कहा जाता है। सम्भावना है कि आरम्भ से ही यह प्रदेश शुष्क नहीं रहा वरन् धीरे धीरे यहाँ रेगिस्तान का विस्तार हुआ। रेगिस्तान के विस्तार से यहाँ की नदियाँ लुप्त हो गयीं।

मरुभूमि में जीवनयापन के साधनों की दुष्प्राप्यता ने स्थानीय निवासियों को अधिक परिश्रमी एवं साहसी बना दिया। कठोर जीवन के अभ्यास ने ही^७ इस भूमि के निवासियों को शूरवीर एवं योद्धा बना दिया। प्रकृतिगत प्रभाव ने परवर्ती इतिहास को भी अपने अनुकूल बना दिया।

मारवाड का साहित्यिक इतिहास

यद्यपि मध्यकालीन राजपूतों का अधिकांश समय राजनैतिक समस्याओं के समाधान में ही लगा रहा फिर भी उन्होंने सांस्कृतिक एवं साहित्यिक प्रवृत्तियों को भी विकसित करने की यथासाध्य चेष्टा

की। वहाँ एक ओर वास्तुकला के कुछ सर्वोत्कृष्ट उदाहरण अब भी इस कला प्रेम का स्मरण दिलाते हैं दूसरी ओर साहित्यिक क्षेत्र में भी भक्ति रस से ओत प्रोत काव्य, रीति काव्य और वीर रस काव्य के सुन्दर उदाहरण यह स्पष्ट कर देते हैं कि इस राजनैतिक सघपकाल में भी इन राजपूत शासकों ने सांस्कृतिक विकास पर पूरा पूरा ध्यान दिया।¹⁵ विभिन्न राजपूत राज्य के शासकों ने न केवल विद्वानों एवं कवियों को आश्रय देकर साहित्य साधना को प्रोत्साहित किया वरन् स्वयं साहित्यिक रचनाएँ कर अपनी साहित्यिक अभिरुचि का भी परिचय दिया। मेवाड़ के राणा कुम्भा आमेर के मिर्जा जयसिंह और रामसिंह तथा बीकानेर के शामक राव कल्याणमल के पुत्र पृथ्वीराज राठौर ने उत्कृष्ट काव्य ग्रंथों की रचना कर साहित्य के इस प्रवाह को आगे बढ़ाया। जोधपुर के शासक भी इस साहित्यिक योगदान में किसी से पीछे नहीं रहे।

जोधपुर राज्य में साहित्यिक परम्परा का प्रारम्भ १४वीं शताब्दी में राव वीरम के शासनकाल (सन १३५६-१३८३) से मिलता है। ढाढी जाति के “बहादुर” नामक कवि ने राव वीरम के आश्रय में डिंगल भाषा बोरवाण नामक काव्यग्रंथ की रचना की जिसमें वीरम और उसके पुत्र गोगोदेव की वीरता का यशोवर्णन है।

१६वीं शताब्दी में भक्तिकाल की प्रसिद्ध कवियिनी मीराबाई का मारवाड़ में जन्म हुआ था। यह मालदेव की समकालीन थी और अपनी सुन्दर भक्ति रचनाओं के कारण आज भी प्रख्यात हैं।

चारण आशानन्द (सन् १४०६-१६०३) राव मालदेव का आश्रित और विशेष कृपापात्र था। इसने डिंगल भाषा में अपनी रचनाएँ की जिसमें “उमा दे भटियाणी रा कवित” विशेष उल्लेखनीय है। राजा सूरसिंह (सन १५६५-१६१६) के समय में माधोदास का उल्लेख मिलता है। यह उच्चकोटि का कवि था। इसने राम रासी और भाषा दशम स्कंध नामक दो ग्रंथों की रचना की। रामरासी डिंगल का एक उत्कृष्ट ग्रंथ है और इसका मुख्य विषय रामकथा है।

कवियों और साहित्यकारों को आश्रय देने की यह परम्परा सूरसिंह के उत्तराधिकारी गजसिंह (सन् १६१६-१६३८) के शासनकाल में और भी विकसित हुई। इसके आश्रित कवियों में हेम कवि, केशवदास गाडण हरीदास बानावत एवं बारहठ राजसी के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

हेम कवि ने डिंगल भाषा के ग्रन्थ गुणभाषा चित्र की रचना की। केशवदास गाडण डिंगल भाषा का कवि था। इसने प्रसिद्ध ग्रन्थ गुणरूपक की रचना सन् १६२४ ई० में की जिसमें गजसिंह के राज्य-वैभव, सीर्ययात्रा और उसके युद्धों का वर्णन है।

गजसिंह के शासनकाल में हरीदास बानावत की स्वतन्त्र ‘कृति जोधपुर रै महाराज, गजसिंह जी री कविता और सहयोगी कृति राव अमरसिंह गजसिंहोत रा रूपक सबइया हरिदास रा कहिया एवं बारहठ राजसी की कृतियाँ महाराजा गजसिंह रा गीत’ और राजा गजसिंह रा झूलणा आदि राजस्थान की प्रमुख साहित्यिक कृतियाँ हैं।

इस प्रकार राव वीरम के समय से जोधपुर दरबार में साहित्य प्रश्रय की जो परम्परा प्रारम्भ हुई गजसिंह काल तक आते आते वह पूर्ण पल्लवित हो उठी। यह परम्परा निरन्तर चलती रही और समय-समय पर शासकों के सहयोग के कारण इसे बल मिलता रहा। इस साहित्यिक वातावरण में ही जसवत

सिंह का जन्म हुआ था। इसने कविता और साहित्यकारों को प्रश्रय देकर उनका तो उत्साहवद्धन किया ही स्वयं भी कई ग्रंथों की रचना कर वह यश का भागी हुआ।

जसवंत सिंह के काल में नरसिंहदास, वारहठ, नवीन, निधान, दलपति मिश्र, मुहणीत नैणसी, सूरत मिश्र, बनारसीदास एवं वादकवि ने अपने काव्यों का सृजन किया। जसवंत सिंह पर आमेर के समकालीन राजा रामसिंह तथा उनके आश्रित कुलपति मिश्र एवं महाकवि विहारो का भी प्रभाव पड़ा।

नरहरिदास वारहठ (सन् १५६१-१६७६ ई०) जोधपुर के तीन शासकों के दरबार में था किन्तु उसका अधिकांश समय जसवंत सिंह के दरबार में बीता। इसके द्वारा रचित ग्रंथों में अवतार चरित्र, रामचरित्र कथा, अहिल्या पूर्व प्रसंग, वाणी, नृसिंह अवतार कथा एवं राव अमरसिंह जी रा दूहा प्रमुख हैं।

नवीन कवि ने नैह निधान और शृंगार शतक नामक ग्रंथों की रचना की। ये दोनों प्रेम के विभिन्न रूपों और नायिका भद के लिए प्रसिद्ध हैं। जसवंत सिंह के साहित्य समझ मन्त्री मुहणीत नैणसी ने अपनी साहित्यिक कृतियों द्वारा स्पष्ट कर दिया। कि वह केवल एक कुशल मन्त्री और वीर योद्धा ही नहीं अपितु एक प्रतिभा सम्पन्न साहित्यकार भी था। यह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण "ख्यात" होने के साथ साथ प्रमुख साहित्यिक कृति भी है। इस ख्यात के अतिरिक्त नैणसी ने 'जोधपुर रा परगना रो गावा री विगत' की भी रचना की। इस काल का एक विशिष्ट कविवृत्त था जो दरबार से सम्बन्धित नहीं था।

जसवंत सिंह कला एवं साहित्य के संरक्षक थे। जसवंत सिंह स्वयं एक कवि थे। उन्होंने कई रचनाएँ रचीं। एक नयी परम्परा स्थापित की जो बाद में भी प्रचलित रही। मारवाड में प्रचुर मात्रा में "धार्मिक ग्रंथ" एवं "प्रेमोपाख्यान" लिखे गये। जैन धर्म के प्रचार हेतु बृहद् साहित्य रचा गया। ग्रंथों को चित्रित भी किया गया। ये बड़ी सट्टा में मिलते हैं।^{१६} सभी राजाओं ने अपने धार्मिक विश्वासों के आधार पर धर्म ग्रंथ लिखवाये। प्रह्लाद चरित्र, भागवत, रामायण, कृष्णलीला लिखी गयी। मारसिंह के काल में नाथ सम्प्रदाय पर बड़ी सट्टा में पुस्तकें लिखी गयीं।^{१७} सेवक दोलत राम ने जलन्धरनाथ जी के गुण और परिचय प्रकाश, अमयचन्द्र ने नाथ चरित्रा और तारकनाथ ने पथियों की महिमा की रचना की। उसके शासनकाल में नाथ सम्प्रदाय से सम्बन्धित अन्य महत्त्वपूर्ण ग्रंथ भी लिखे गये। शिवभक्ति से सम्बन्धित ग्रंथों की भी रचना हुई।

प्रेमोपाख्यान एवं लोककथा साहित्य—मारवाडी साहित्य में सबसे अधिक मध्या में पाये जाने वाला साहित्य प्रेमोपाख्यान है। इसके अतः लोककथाएँ भी आती हैं। इनमें से कई की सचित्र प्रतियाँ भी तैयार की गईं। मारवाड में लोकप्रिय ग्रंथ जिनके निम्नलिखित चित्रण भी हुए हैं।^{१८}—
ढोनामास रा दूहा, मृगमावती, फूमावती रो वार्ता, हसाजली रो वारता, छिताई वारता, बछराज चौपाई, चद्रकुवर रो वात, किसनजी रो बेची, हमराज बच्छराज चौपाई, बेलिक्रिमन रविमणो रो, मृगावती रास, नरवद सुणियार दे री बात, वीरमदे सोनीगरा रो वात, पना वीरमदे रो वात, च दन मलय गिरी आदि।^{१९}

सामाजिक एवं सांस्कृतिक इतिहास

स्थानीय भौगोलिक उपादनो ने सामान्य जनजीवन को अत्यन्त प्रभावित किया। जलाभाव एवं जीवनयापन के पर्याप्त साधनों के अभाव में यहाँ जनसंख्या का घनत्व बहुत कम रहा।^{२०} मारवाड में

सामंति प्रथा थी।^{१४} समकालीन एवं परवर्ती साहित्य में विभिन्न जातियों का उल्लेख हुआ है।^{१५} प्रत्येक जाति की अपनी पेशेगत विशेषता थी।

वेशभूषा^{१६} में सामाजिक दर्जे तथा यौन भेद के अनुसार विभिन्नता थी। प्रौढ़ हिन्दू पुरुष धोती, वडियाँ, अंगरेखा धारण करते थे। सम्पन्न लोग कर्चे पर बूनी हुई पाँच गज लम्बी तथा एक गज चौड़ी धोती जिसका किनारा रंगीन होता था, पहनते थे। सैन्य कर्मचारी जब सवसाधारण के सामने जाते थे तब चूड़ीदार पायजामा और जामा पहन कर जाते थे। अभिजात्य वर्ग और सम्पन्न लोग साफा बाँधते थे जिसे वे पेचा, पाग या पगड़ी कहते थे। प्रत्येक जाति की असंग-अलग पगड़ी होती जिसके दोनों सिरों पर जरी का काम होता था। ऊँची जाति के लोग एक दुपट्टा धारण करते थे। राजपूत मूछपट्टी बाँधते थे जिससे कि दाढ़ी ठीक-ठीक रखी जा सके।

हिन्दू स्त्रियाँ घाघरा और काचली धारण करती थीं। ऊँचे वर्ग की स्त्रियाँ जब घर के बाहर जाती थीं तब अपने घाघरे के ऊपर एक फेरिया ओढ़ती थीं। धनवानों के वस्त्र किमट्वाब, टसर, छोट, पारचा आदि के होते थे। वे धोती, जामा, झागा, गुहादी, पाग, चोरा और खगा धारण करते थे। शीतकाल में शासक अपनी पाग को तुरी, सरपेंच, बालावदी, दुग्दुशी, गोसपेंच, लटकन और फतहपेंच की सहायता से और अधिक आकपक बनाता था। धनिकों के वस्त्रों और विशेषकर स्त्रियों के वस्त्रों की मोतियों, रत्नों, सोने की लेंसों, तारों और जरी के फूलों, बिड़ियों के चितों, छपाई एवं कलमकारी से सजाया जाता था।

पुरुष और स्त्रियाँ दोनों ही विभिन्न प्रकार के आभूषण धारण करते थे। स्त्रियाँ शोशफल, राखडी, बोरला, टोका, कणकुल, झूमका, अगीरटिया, निबोरी, तिमनिया, दुस्सी, कदी, कम्बमाला, हार, चम्पाकनी, बाजूबद, चूड़ी, अगूठी, बिनटी, मुदरी, हथफूल, नेवरी, बिछिया, छटला इत्यादि शौक से पहनती थीं। धनी स्त्रियों के आभूषण सोने के बने होते थे और जिनमें मोती और रत्न जड़े रहते थे।

रहने के मकान भी वर्गों के अनुरूप तीन तरह के होते थे—हवेलिया, ढूँढा—मिट्टी के बने कच्चे मकान और झोपड़ी। वे मकान जिनकी छत चौरस सायादार होती थी “अकधालिया” कहलाते थे और जिनकी छत त्रिकोण के रूप में उठी होती थी “दूधालिया” कहे जाते थे।

धार्मिक जीवन—मारवाड़ के धार्मिक जीवन के अध्ययन के अभाव में सामाजिक अध्ययन अपूर्ण हो रहेगा। भारत एक धर्मप्राण देश रहा है। मरुमंडल में भी भारतीय धार्मिक परम्पराओं का निर्वाह हुआ है। स्थानीय शासकों ने भी इस परम्परा को निभाया। वदिक विचाराधारा में विश्वास रखने के साथ-साथ हिन्दू धर्म के विकसित स्वरूप का भी आम समाज में अत्यंत महत्वपूर्ण स्थान था। हिन्दू धर्म के विभिन्न देवी देवताओं की पूजा हेतु विभिन्न प्रकार के देवालयों का निर्माण मारवाड़ में अत्यंत प्राचीनकाल से होने लग गया था। सूर्य की पूजा होती थी। मारवाड़ में क्षत्रियों के प्रभुत्व के कारण युद्ध के प्रमुख देव शिव का प्राधान्य रहा। उनके अनेक मन्दिरों का निर्माण हुआ।^{१७} मारवाड़ में कतिपय सिद्ध पुरुषों एवं लोक प्रसिद्ध वीरों की भी पूजा होती थी। शवधर्म के समानांतर वष्णवधर्म का भी विकास हुआ। भगवान् विष्णु और उनके विभिन्न अवतारों से सम्बन्धित अनेक मंदिरों का निर्माण हुआ।

यहाँ जैनधर्म का विशेष महत्वपूर्ण स्थान था। दसवीं शती के आसपास तक जैनधर्म का अच्छा प्रचार-प्रसार हो चुका था। मारवाड़ में जनधर्म का उद्भव ओसियाँ नामक जगह से हुआ। ओसियाँ में

सबप्रथम रत्नप्रेमसूरो के प्रयासों से देवी के मन्दिर में पशुपति का अर्पण हुआ एवं अनेक क्षत्रियों ने हिंसावृत्ति का परित्याग कर जैनधर्म स्वीकार किया।¹⁵ ओसियाँ में हुए इस धर्म परिवर्तन के कारण यह जन धर्मावलम्बी जाति ओसवाल जाति के नाम से प्रसिद्ध हुई। यह व्यापारों वर्ग था अतः धनी था। कालान्तर में इसी ओसवाल जाति के प्रयासों से मारवाड में जैनधर्म का अच्छा प्रचार हुआ। मारवाड में उपलब्ध मन्दिरों में सर्वाधिक प्राचीन मन्दिर आगापी स्थित आदिनाथ का मन्दिर है। ओसियाँ के जैन मन्दिर में सर्वत्र १०३५ का एक अभिलेख उत्कीर्ण है। इससे स्पष्ट है कि प्रतिहार शासकों के काल में उत्तरी-पश्चिमी मारवाड में जैनधर्म का प्रचार हो चुका था। उन्नीसवीं शताब्दी में यहाँ मुख्य रूप से नाथ सम्प्रदाय हावी रहा।

धार्मिक उत्सव—हिन्दू धर्मीयों में जतिपय परम्परागत उत्सवों का प्रचलन था। यहाँ का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण त्यौहार गणगौर रहा है। यह त्यौहार चैत्रशुक्ला तृतीया को मनाया जाता है। गणगौर के उत्सव के पूर्व चन्द्रकृष्ण अष्टमी को घुड़ले का त्यौहार मारवाड में मनाया जाता है। तीसरा प्रमुख त्यौहार रत्नाव वन है जो धावणभामोय पूर्णिमा का मनाया जाता है। यह ब्राह्मणोत्सवा विशेष रूप से ग्रहनर्माई का त्यौहार है। राजपूत राजकुमारियों के साथ यह त्यौहार मुगल दरबार तक भी पहुँच गया था। तीज का त्यौहार भी प्रचलित त्यौहारों में है। यह भाद्रपद कृष्ण तृतीया के दिन मनाया जाता है। अथस्थाना को भात गणेश चतुर्थी, दशहरा, दिवाली, हारी यहाँ भी अथस्थाना धूमधाम से मनायी जाती रही है।¹⁶

मारवाड के मेले—मारवाड का उल्लासपूर्ण सामाजिक जीवन कुछ सोमा तक उत्त उत्सवों के समाराहों में प्रतिबिम्बित होता था जो विभिन्न मेला के साथ गिरशकाट, धान मण्डी, गुवाव सागर, चादपोल और मडोर में लागावों अवसर प्रदान करती थी। वरना भरी क्तागामे शीतला माता को पूजा, रतनाडा में गणेश चतुर्दशी, मडोर में नाथपंचमी और नाथपंचमी पर विशिष्ट आयोजन हुआ करते हैं। २६ जुलाई १८०५ से मानसिंह का आज्ञा से महामंदिर में प्रतिवर्ष जल-वरनाम की प्रतिष्ठा में मेला लगता था।¹⁷

मारवाड में धर्मयानाओं की भी परम्परा रही है। राठोरा का मूल पुरुष राव सीहा द्वारिका यात्रा के दौरान ही मारवाड आया था व उसने यहाँ पाली में अपना मूल निवास कायम किया।¹⁸ इसके अनंतर परवर्ती राठोर शासक ने हिंदू धर्म का प्राबल्यतामय स्थानों का ध्यावाया का परम्परा को कायम रखा।

मारवाड का राजनैतिक इतिहास

मारवाड के शासक एवं उनका अथस्थाना के साथ सम्बन्ध¹⁹

राठोर वंश के राजपूतों के अधिकार में राज-यानना जितना राज्य है, आजकल उनको भीम का मारवाड कहा जाता है। मारवाड के राठोरा का मूल पुरुष राव सीहा था। सीहा जाकं तीन लड़के थे। सीहाजी का बड़ा बेटा 'आनवाम' अपनी राजनैतिक कुशलता के लिए प्रसिद्ध था। वहीं सीहाजी का उत्तराधिकारी हुआ। आनवाम के वंशज राव चूडा ने मंदौर नगर पर अधिकार किया। उसने एक परिहार राजा की लड़की के साथ विवाह किया। उसकी बेटा सीहा का मेराड के राजा रावरा के साथ विवाह हुआ था। इसी हिसाब से राणा कुम्भा पैदा हुआ जिसने इतिहास में महान कीर्ति प्राप्त की। चूडा

के सम्बन्ध में अधिक विवरण नहीं प्राप्त है। उसकी मृत्यु के बाद उसका बड़ा लड़का रणमल जिसकी माँ मोहिलवश की थी, मंदीर के सिंहासन पर बैठा। चूड़ा की मृत्यु के बाद नागीर राठौरा के अधिकार से निवृत्त गया। रणमल ने मेवाड़ के राजा लाखा के यहाँ नौकरी कर ली।

राज्य के कार्यों में रणमल बहुत कुशल था। उसने अपनी पुत्री का विवाह राणा लाखा के साथ किया था। इनका पुत्र मोकल पाँच वर्ष की अवस्था में राजा हुआ, इसके वयस्क होने तक राजपूतों की जिम्मेदारी उसकी माँ के ही हाथों में रही। इस काल में मोकल की माँ के रिश्तेदारों का प्रभाव बढ़ा। मोकल का नाना राठौर राजपूत रणमल एवं मामा जोधा भी मारवाड़ छोड़कर चित्तौड़ में आ गये। मारवाड़ के राजवंश का मेवाड़ पर बढ़ता प्रभुत्व देख राणा मोकल के सौतेले भाई चन्द्र को वापस बुलाया गया इसी बीच विलासी रणमल का वध हुआ और जोधा डरकर भागा। चन्द्र ने मंदीर (मंडौर) पर विजय प्राप्त कर उसे मेवाड़ में मिला लिया। प्रायः बारह वर्ष पश्चात् जोधा राव ने पुनः मंदीर नगर पर अधिकार कर लिया। उसके बाद मेवाड़ और मारवाड़ के सम्बन्ध परस्पर सहयोग के रहे। सन् १४१६ ई० में राणा मोकल का बड़ा लड़का कुम्भा चित्तौड़ के सिंहासन पर बैठा। राणा मोकल के बाद मेवाड़ राज्य की परिस्थितियाँ सहसा विगड़ गयीं। इसलिए अपनी असहाय अवस्था में कुम्भा को व्यवस्था स्थापित करने के लिए मारवाड़ के राजा से सहायता लेनी पड़ी।

जोध्या के पितामह ने मंदीर पर अधिकार करके उसको अपने राज्य की राजधानी बनायी थी, यह नगर लम्बे समय तक मारवाड़ की राजधानी के रूप में रहा। जोधा ने इस नगर से हटकर अलग अपने नाम का एक नगर बसाने का निश्चय किया। इस प्रकार राव जोधा ने विहगकूट की पहाड़ियों पर नये नगर जोधपुर के दुर्ग का निर्माण करवाया। इसमें जल की कोई व्यवस्था नहीं थी। जल का अभाव जोधपुर का एक बहुत बड़ा अभाव था।

सन् १४१५ के ज्येष्ठ महीना में जोधा ने अपने नवीन नगर की प्रतिष्ठा की। उसके बाद तीस वर्ष तक जीवित रहकर सन् १४४५ में इकसठ वर्ष की अवस्था में उसकी मृत्यु हुई। जोधा अपने राज्य के शूरवीरों का सम्मान किया करता था।

राव जोधा के चौदह लड़के थे। सबने अलग-अलग राज्य स्थापित किया तथा अपने वंश को फलाया। बीका जोधा का सबसे बड़ा पुत्र था जिसने बीकानेर बसाया।

राव सूजा (१४६१ ई०)—जोध्या की मृत्यु के बाद उसका दूसरा पुत्र सूजा मारवाड़ के सिंहासन पर बैठा। उसने सत्ताईस वर्षों तक कुशलतापूर्वक शासन किया। यह अत्यंत पराक्रमी राजा था। सन् १४१६ ई० में गौरी पूजा के अवसर पर पठानों की सेना ने आक्रमण कर राजपूत कन्याओं का अपहरण कर लिया। सूजा ने यह समाचार पाते ही कुछ उपलब्ध रक्षकों के साथ पठानों का पीछा कर कन्याओं का मुक्ति दिलवाई। परन्तु इस युद्ध में उसकी मृत्यु हो गयी।

राव गंगा—इन्होंने बारह वर्ष तक मारवाड़ पर शासन किया। उसकी मृत्यु के बाद मालदेव गद्दी पर बैठा।

राव मालदेव—सन् १४३२ ई० में मालदेव मारवाड़ की गद्दी पर बैठा। वह राजस्थान का सर्वश्रेष्ठ राजा था। इन दिनों की मारवाड़ की परिस्थितियों की आलोचना करते हुए प्रसिद्ध मस्लिम

इतिहासकार फरिश्ता ने मालदेव को "हिन्दुस्तान का अत्यन्त शक्तिशाली राजा" लिखा है। मारवाड के सिंहासन पर बैठने के बाद उसने अपने पूर्वजों से प्राप्त किये दो प्रधान नगरी नागौर और अजमेर को मसलमानों से छीनकर अपने अधिकार में कर लिया और आठ वर्षों के बाद संवत् १५६६ में जालोर सिवाना और भाद्राजब नामक तीन नगरी को भी अपने राज्य में मिला लिया। लूनी नदी के तटवर्ती सभी नगरी को उसने अपने अधिकार में कर लिया था। कुछ भाटी प्रदेश पर भी अधिकार कर लिया था। मालदेव के प्रताप को मरुप्रदेश के समस्त राजाओं ने स्वीकार किया।

मालदेव ने आमेर की राजधानी से दक्षिण की तरफ बसे हुए चारमू नामक नगर पर अधिकार कर लिया और देवरा सोगो से मिरोही छीनकर मारवाड में मिला लिया। इन्हीं दिनों में उसने मारवाड में कई महल बनवाये और मजबूत दुर्गों का निर्माण करवाया। जोधपुर को सुरक्षित रखने के लिए उसने उसके आसपास मजबूत प्राचीरों बनवायीं। उसने दुर्गों की मरम्मत करवायी एवं नये दुर्ग का निर्माण करवाया। मालदेव के शासनकाल में मारवाड के राज्य का बहुत विस्तार हो गया था। इस काल में निम्नलिखित प्रदेश उसके अन्तर्गत आ गये थे—सोणत सांभर, मेरता, खाटू, विदनौर, लौन रायपुर भाद्राजन नागौर सिवाना, लोहागढ़, झागलगढ़, बीकानेर, मीनपाल, पीकरण, बाडमेर, कसीनी रैवानी, जोजावर, जानौर वबली झालार, नाडोल फिलोडी, साचोर, डीडवाना, चारसू, गौहान, झलारना, देवरा, फनहपुर अमतसर, फावर, मीनापुर, टीन, टोडा, अजमेर, जहाजपुर, प्रभरका और उदयपुर (क्षेत्रावटी के अन्तर्गत)।

उदयसिंह—राजा मालदेव की मृत्यु के पश्चात् मारवाड राज्य के इतिहास का एक नया अध्याय आरम्भ हुआ। अब वह मुगलों की अंगीनता में आ चुका था जिसका विस्तृत विवरण आगे दिया गया है। उदयसिंह अपने स्थूल शरीर के कारण मोटा राजा के नाम से भी जाना जाता है। उसने अपनी पुत्री बानमती का विवाह १५८६ ई० में सनीम से किया जो जोधाबाई कहलाई। इसकी मुगल शब्दी बास्टन म्यूजियम है।

शूरसिंह—उदयसिंह की मृत्यु के पश्चात् उसका बड़ा लड़का शूरसिंह १५६५ ई० में मारवाड के सिंहासन पर बैठा। यह मुगल बादशाह अकबर की सेवा में था। पिता की मृत्यु के समय यह लाहौर में था। शूरसिंह ने मुगलों के लिए कई महत्वपूर्ण मामरिक अभियानों में भी सफलता प्राप्त की। ऐसे अभियानों में सिरोही और गुजरात के शाह मुजफ्फर को पराजित कर लूट की थी जिसमें अनेक महत्वपूर्ण वस्तुएं एवं सम्पत्ति शूरसिंह को प्राप्त हुई। उसकी रणकुश्लता से प्रसन्न होकर मुगल बादशाह अकबर ने उसे एक सम्मानपूर्ण पद देकर सवाई राजा की उपाधि दी थी। लूट की सम्पत्ति से शूरसिंह ने जोधपुर नगर और उसके दुर्ग की जनतिका। इसकी सम्पत्ति में से उसने मारवाड के छ भट्ट कवियों को पुरस्कार दिये। गुजरात की विजय से शूरसिंह को ख्याति राजस्थान में चारों ओर फैल गयी। शूरसिंह ने १५६७ ई० में जैसलमेर के रावल भीम को हराया। शाहजादा खुरम के मेवाड अभियान में भी शूरसिंह था। १६२० ई० में दक्षिण में शूरसिंह की मृत्यु हुई।

शूरसिंह वीर और योग्य शासक था। उसने अपनी बुद्धिमत्ता से जोधपुर पर पुन अधिकार कर लिया। उसने कुएँ, तालाव एवं अनेक इमारतें बनवायी थी जिनमें से बहुत-सी अब तक मौजूद हैं। उसके द्वारा निमित शरसागर बहुत प्रसिद्ध है।

गजसिंह—शरसिंह की मृत्यु के बाद उसका पुत्र गजसिंह अक्टूबर १६१६ ई० में मारवाड की गद्दी पर बैठे। गजसिंह जीवन के आरम्भ से ही होनहार और सयोग्य था। वह अनेक गुणों से सम्पन्न था। मगलों द्वारा दक्षिण की सबेदारी पाने के बाद उसने अपनी योग्यता और गम्भीरता का परिचय दिया। उसने अनेक नगरों को जीतकर अपने अधिकार में कर लिया। उसे मुगल बादशाह द्वारा दलखन की उपाधि मिली। १६३८ ई० में गजसिंह की मृत्यु हो गयी।

जसवन्तसिंह—गजसिंह की मृत्यु के बाद जसवन्त सिंह सिंहासन पर बैठे। वह मेवाड़ की राजकुमारी से पैदा हुआ था। जसवन्त सिंह ने अपने जीवन काल में कई लड़ाइयाँ लड़ीं। उन्होंने सोणत, मेड़ता, सिवाना, फलोदी और पोकरण पर अधिकार कर जोधपुर राज्य का विस्तार किया।

अपने व्यक्तिगत जीवन में जसवन्त सिंह वीर, साहसी, कुशल शासक और सफल सैन्य सचालक था। वह स्वयं विद्वान् था और विद्वानों का आदर करता था। 'महासिंह-उन-उमरा' के अनुसार जसवन्त सिंह अपनी सम्पत्ति और अनुयायियों की सहाय्य के कारण भारत के राजाओं में शिरोमणि था। उन्होंने अपने जीवन में अनेक युद्ध लड़े किन्तु धर्म-धूमकर विद्रोहों का दमन किया। शाहजहाँ उससे अत्यधिक प्रभावित था। उसने इसे आगरा का सबेदार तक नियुक्त किया था। जसवन्त सिंह की अधीनता में मारवाड़ राज्य का विस्तार सबसे अधिक हुआ, इतना बड़ा राज्य और किसी हिन्दू राजा का नहीं था। जोधपुर, सोणत, मेड़ता, सिवाना, जैतारण, पोकरण, फलोदी, जालौर और भीनमाल तो उसके राज्य के अंग थे ही, इनके अतिरिक्त उसके पास बाइस अन्य परगने भी थे जिनमें बदनीर, नारनील आदि मृत्यु हैं। उसके काल में जोधपुर भारत का एक महत्वपूर्ण राज्य हो गया था। शाहजहाँ के समय में जसवन्त सिंह और अमेर का राजा जयसिंह ये ही दो हिन्दू राजा मुगल दरबार में सबसे बड़ी मनसब और जात सम्मान से सम्मानित हुए थे। तथ्यों से ज्ञात होता है कि जसवन्त सिंह एक योग्य सेनापति और कुशल व्यवस्थापक था। अपनी रियासत से दूर रहने पर भी वह कुशल व अनुभवी प्रशासकों को रखकर राज्य में सुव्यवस्था बनाये रखता था।

राजा विद्या और कला का भी प्रेमी था। वह स्वयं अच्छा कवि था तथा जीवन और मानव चरित्र को भली प्रकार समझता था। राजस्थान के अबलफजल नैनसी को उसी ने खोजा और सँवारा था। उसने स्वयं दो नाटक 'प्रबोध चन्द्रोदय' और 'सिद्धांतसार' लिखे थे। उसके समय के रचित ग्रंथों में 'भाषा भण' सर्वाधिक प्रसिद्ध है। नरहरिदास, वनारसीदास, नवीन कवि आदि उसके समय के प्रेमिष्ठ विद्वान् थे। जोधपुर की व्याप्त का प्रसिद्ध लेखक मुहणौत नैनसी उसका ही मंत्री था। डा० गोपीनाथ के शब्दों में मारवाड़ राज्य का वह अंतिम शासक था जिसने अपने बल और प्रभाव से अपने राज्य का सम्मान उनाये रखा। मुगल दरबार का सदस्य होते हुए भी उसने अपनी स्वतन्त्र प्रवृत्ति का परिचय देकर राठौरवश के गौरव और पत्र की प्रतिष्ठा बनाये रखी। जब तक वह जीवित रहा और गजेंद्र भी अपने कई सपनों को चरितार्थ नहीं कर सका।

—, अपने युवा पुत्र जगतसिंह की मृत्यु के पश्चात् जसवन्त सिंह की मनोदशा दिन प्रतिदिन गिरती गयी। इसका अमर उसके स्वास्थ्य पर पड़ा। फलतः वह अधिक दिन तक जीवित नहीं रह सका और केवल द्वावन् वष की अवस्था में ही २८ नवम्बर मन् १६७८ ई० को जमरुद में उसकी मृत्यु हो गयी।

अजीतसिंह—जसवंत सिंह की मृत्यु के बाद बहुत दिनों तक मारवाड सीधे मगलों के अधिकार में रहा। १७०७ ई० में अजीतसिंह गद्दी पर बैठे। यह अविकार और गजेव की मृत्यु के बाद मेवाड और जयपुर की सहायता से प्राप्त हुआ। उसने सूवेदार की हैसियत से गुजरात और अजमेर के सूबों में गोवध वन्द किये जाने के आदेश भी जारी किये। यद्यपि उसे इसकी भारी कोमत चुकानी पड़ी। बादशाह ने उससे दोनों सूबों की सूवेदारी छीन ली। बाद में अजीतसिंह ने अपने दामाद बादशाह फर्रुखसियर का बंधन करवा दिया। वह स्वयं भी दिल्ली की राजनीति में फँसकर मुगल सामन्तों एवं सवाई जयसिंह के पक्षपात का शिकार हुआ।

अजीतसिंह वीर और साहसी होने के साथ-साथ ही विद्वान और कवि भी थे। उसने गुणसागर, दुर्गापाव भाषा, निर्वान दोहे आदि अनेक ग्रन्थों की रचना की। उसने जोधपुर में कई महल और मन्दिर बनवाये।

अय राजपूत राजाओं से अजीतसिंह के सम्बन्ध—महाराजा अजीतसिंह का जीवन उतार-चढ़ाव से भरा था। मुगलों के विरुद्ध कभी वह युद्ध में सलग्न रहा तो कभी उनका मित्र बना रहा और कभी मुगल दरबार का सर्वाधिक प्रभावशाली व्यक्ति बन गया। इसी प्रकार विभिन्न राजपूत राज्यों के साथ भी उसके सम्बन्ध समय-समय पर परिवर्तित होते रहे। मेवाड, आमेर व नागौर के साथ उसका लगभग जीवन भर सम्पर्क रहा और बीकानेर, सिरोंही, बूंदी, जालाम, किशनगढ़ व प्रतापगढ़ के साथ भी यदा-कदा सम्बन्ध बना रहा। इन राजपूत राजाओं के अतिरिक्त जीवन काल के अन्तिम वर्षों में उसके जाट व मरहठों के साथ भी मैत्रीपूर्ण सम्बन्ध रहे।

१६७८ ई० में जब महाराजा जसवंत सिंह की मृत्यु हुई उस समय जोधपुर राज्य के साथ मेवाड के राजा राजसिंह का सम्बन्ध मैत्रीपूर्ण था। मेवाड में ही नवजात शिशु अजीतसिंह को आश्रय मिला था। काफी समय तक दोनों में मित्रता रही पर बाद में सम्बन्ध तनावपूर्ण हो गये।

औरगजेब के उत्तराधिकारी बहादुरशाह ने अपने शासनारम्भ में अजीतसिंह और आमेर (आमरेर) के शासक जयसिंह को आतंकित करके उनकी शक्ति कुचलने का प्रयत्न किया। इसके फलस्वरूप जोधपुर, आमेर, मेवाड व बूंदी के शासकों में परस्पर परस्पर-व्यवहार होने लगा। फलतः अजीतसिंह व मेवाड के अमरसिंह के पारस्परिक सम्बन्ध मैत्रीपूर्ण होने लगे पर कालांतर में सम्बन्ध पुनः बिगड़ गये।

बहादुरशाह के शासन के आरम्भ में अजीतसिंह और जयपुर के शासक जयसिंह एक-दूसरे मित्र के रूप में सामने आये। १७०८ ई० में जोधपुर तथा जयपुर के शासकों के बीच जो घनिष्ठता आरम्भ हुई वह सन् १७१२-१३ ई० तक अवाध रूप से बनी रही। अजीतसिंह १३ फरवरी सन् १७०८ ई० को जब बहादुरशाह से प्रथम बार मिला तो जयसिंह भी शाही शिविर में ही था। दोनों राजाओं की यह सम्भवतः प्रथम भेंट थी। अगले लगभग नौ दस महीने तक अजीतसिंह व जयसिंह साथ-साथ ही रहे। जुलाई सन् १७०८ ई० में जब अजीतसिंह ने जोधपुर पर पुनः अधिकार किया तो न केवल जयपुर के सैनिकों ने सहयोग दिया वरन् जयसिंह स्वयं भी उसके साथ था। कुछ दिनों बाद २६ जुलाई को अजीतसिंह ने अपनी पुत्री सुरजकुमार की सगाई जयसिंह के साथ करने पारस्परिक सम्बन्ध भी स्थापित कर लिए।

इन पाँच ठी वर्षों (सन १७०८-१७१२) में दोनों की घनिष्ठता अपनी पराकाष्ठा पर पहुँच गयी। वे दोनों परस्पर पत्रों द्वारा एक-दूसरे को सभी स्थितियों से परिचित कराते रहे। बादशाह जहाँदरशाह के समय में सन १७१३ में अजीतसिंह ने मालपुरा से जयसिंह के याने हटाकर अपने-याने स्थापित कर लिए और स्तनगर व डोडा में भी अपने याने बनाये। सम्भवतः अपने राज्य में अजीतसिंह का यह अनाधिकार प्रवेश जयसिंह को भला नहीं लगा। फलस्वरूप उनके सम्बन्ध तनावपूर्ण हो गये और वे मन ही मन एक-दूसरे से असंतुष्ट हो गये। सम्भवतः इसी कारण सन १७१४ में जब अमीर-उल-उमरा हुसैनअली खाँ फर्रुखियर की आज्ञानुसार अजीतसिंह पर आक्रमण करने के लिए गया तो जयसिंह ने बादशाह के साथ अपना सम्बन्ध विगाड़ना उचित न समझकर अजीतसिंह को कोई सहायता नहीं दी। फलस्वरूप इनको सात वर्ष पुरानी मित्रता समाप्त हो गयी। १६ मई सन १७२० में अजीत सिंह ने अपनी पत्नी मुरजकुबर का विवाह जयसिंह के साथ कर दिया। इस प्रकार यद्यपि दोनों में पुनः सम्बन्ध स्थापित हो गये लेकिन मन में नैदभाव रहा। यह मनमुटाव इतना बढ़ा कि जयसिंह ने मुहम्मदगढ़ के बहने पर अजीतसिंह के पुत्र अभयसिंह को उकसाकर उसकी हत्या करा दी।

महाराजा जयवन्त सिंह के समय में जोधपुर एवं बीकानेर के निकट सम्बन्धों का कोई प्रमाण नहीं मिलता, पर जयवन्तसिंह की मृत्यु के बाद बीकानेर के शासक अनूपसिंह ने अजीतसिंह को जोधपुर का राज्य देने के लिए औरंगजेब से जो प्रार्थना की थी उसमें अनुमान लगाया जा सकता है कि इनके पारस्परिक सम्बन्ध अच्छे थे। महाराजा जयवन्त सिंह का सिराही राज्य के साथ वैवाहिक सम्बन्ध था। फलतः उसी समय में इन राज्यों में पारस्परिक मित्रता बनी रही। अजीतसिंह के जन्म के उपरान्त जब औरंगजेब ने मेवाड़ पर आक्रमण किया और वहाँ रह रहे राठौर राजकुमार का रहना असम्भव हुआ तो उसे सिराही में ही सुरक्षा मिली। इस प्रकार अजीतसिंह का बाल्यकाल सिराही राज्य में ही बीता। अनुमानतः इनमें नैद मित्रता रही।

जयवन्त सिंह का विवाह पुत्री के गव छत्रमाल की पुत्री कर्मावती से हुआ था। परिणामस्वरूप महाराजा का सम्बन्ध पुत्री के माथ मंत्रीपूर्ण रहा। परन्तु बाद में राजनैतिक परिस्थितियों के कारण उनके सम्बन्ध तनावपूर्ण हो गये।

अभयसिंह—१७२५ ई० में अजीतसिंह की मृत्यु के बाद अभयसिंह गवदी पर बैठा। उसने पड़ोसी राज्यों पर आक्रमण करके अपने राज्य की सीमा बढ़ायी। अजमेर के जयसिंह की पुत्री और सिराही के राजा के भाई की पुत्री से उसका विवाह हुआ था। अभयसिंह की अथ शासक के साथ लड़ाई में मेवाड़ के राजा ने मध्यस्थ की भूमिका निभाकर सुलझाया। उसने ही अजमेर, बीकानेर और मारवाड़ के राजाओं को एक किया।

रामसिंह—अभयसिंह की मृत्यु हो जाने पर १७५० ई० में उसका बड़ा सड़का रामसिंह जोधपुर के सिंहासन पर बैठा। रामसिंह एक अयोग्य शासक था। उसने नागौर के शासक बल्लसिंह पर चढ़ाई की, पर बल्लसिंह के साथ युद्ध में वह हार गया। बीकानेर के गजसिंह एवं जयपुर के सवाई ईश्वरसिंह ने रामसिंह का साथ दिया फलतः १७५१ ई० में बल्लसिंह का जोधपुर के किले पर अधिकार हो गया।

वर्तसिंह—वर्तसिंह का जन्म १७०६ ई० को हुआ था। १७५१ ई० में अपने भतीजे रामसिंह की सेना को परास्त कर उसने जोधपुर नगर पर कब्जा कर लिया। वह नागौर का राजा था। १७५३ ई० में उसकी मृत्यु हो गयी। वह अत्यंत शक्तिशाली एवं क्रूर राजा था। उसने चित्तकला का प्रश्रय दिया।^{१४}

विजयसिंह—१७५३ ई० में वर्तसिंह का पुत्र विजयसिंह गद्दी पर बैठा। विजयसिंह ने अपने राज्यकाल में मराठों से लगातार जूझना पड़ा।^{१५} उन दिनों पूर्वी भारत में अंग्रेजों का आधिपत्य हो चुका था। मराठों के हमलों से तण आकर महाराजा विजयसिंह ने लाड कानवालिस से मराठों के विरुद्ध सयुक्त मोर्चा बनाना चाहा, पर सम्भव नहीं हुआ। विजयसिंह मारवाड का योग्य कर्ताप्रिय शासक था। ७ जुलाई १७८३ ई० में विजयसिंह का देहान्त हो गया। अपने राज्यकाल में बीकानेर जयपुर के साथ उनके सम्बन्ध मैत्रीपूर्ण रहे।^{१६}

भीमसिंह—विजयसिंह की मृत्यु के पश्चात् उनका पौत्र भीमसिंह मारवाड के सिंहासन पर बैठा। उस समय मारवाड की गद्दी के लिए उनके दो पौत्र भीमसिंह एवं मानसिंह के बीच उत्तराधिकार की लेकर संघर्ष हो रहा था।^{१७} पर मारवाड के सामंतों ने भीमसिंह का साथ दिया। मानसिंह उस समय जानौर पर शासन कर रहा था। भीमसिंह ने गद्दी पर बैठते ही गद्दी के अग्र दावेदारा अपने चाचा धीरसिंह एवं सावर्तसिंह तथा चचेरे भाई सूरसिंह को मरवा दिया। १८०३ ई० में महाराजा भीमसिंह का निस्तान स्वगवास हो गया।

मानसिंह—भीमसिंह की मृत्यु के बाद विजयसिंह का दूसरा पौत्र भीमसिंह का चचेरा भाई मानसिंह १७ जनवरी १८०४ ई० को विजयत जीवपुर के सिंहासन पर बैठा।^{१८} गद्दी पर बैठते ही ईस्ट इण्डिया कम्पनी और महाराजा मानसिंह के बीच मैत्री स्थापित हुई। परन्तु मानसिंह द्वारा अंग्रेजों के कंठ पर शस्त्र यशवंतराव होल्कर से मित्रता करने के कारण अंग्रेजों ने यह सविस्तर कर दी। इन्हीं दिनों महाराजा ने नाथगुरु आयस देवनाथ को बड़े सम्मान के साथ जानौर से जोधपुर बुलाया और उसे अपना गुरु बनाया। धीरे धीरे आयस देवनाथ महाराजा के प्रधान सलाहकार हो गये। मानसिंह नाथ सम्प्रदाय का अनुयायी था और उसके राज्य में इन्हीं नाथपण्डितों का बचस्व था।^{१९}

मानसिंह का राजनैतिक जीवन उथल-पुथल से भरा था। उसे नूदी एन किशनगढ़ के राजाओं का समर्थन प्राप्त था। सन १८१३ में जगतसिंह की बहन का विवाह मानसिंह के साथ और मानसिंह की पुत्री का विवाह जगतसिंह के साथ हुआ। उत्तरोत्तर इनके सम्बन्ध घनिष्ठ होते गये।

मानसिंह योग्य शासक था। उसने ४० वर्षों तक राज्य किया। वह साहित्यप्रेमी एवं कर्ताप्रिय व्यक्ति था। उसने स्वयं काफी बड़ी संख्या में उत्कृष्ट साहित्य की रचना की।^{२०} उसने राज्य में विरास पर पूर्ण ध्यान दिया पर नाथगुरुओं को अधिकार सौंप देने पर वह विरक्त था तथा नाथों की अंधभक्ति के कारण उसने प्रजा को काफी नुकसान पहुँचाया।^{२१}

पूरा राज्यकाल आन्तरिक कलह से भरा था। अमीर उा ने आयस देवनाथ और दरबार में मरवा दिया। उनके मारे जाने से मानसिंह इतना दुःखी हुआ कि उसने अपना राजपाट अपने पुत्र छत्रसिंह को दे दिया। युवराज छत्रसिंह एवं ईस्ट इण्डिया कम्पनी के नाड हेम्टिस के बीच जनवरी १८१८ में एक संधि हुई जिसके अनुसार जोधपुर ईस्ट इण्डिया कम्पनी के संरक्षण में आ गया। उसकी

स्वायत्तता सदा के लिए समाप्त हो गयी। थोड़े समय बाद ही छत्रसिंह मर गया। ३ नवम्बर १८१८ को मारवाड़ स्तूल आफ पेंटिंग मारवाड़ स्तूल आफ पेंटिंग

मानसिंह कुशल राजनीतिज्ञ था। साथ ही साथ विद्वान था एवं विद्वानों का आदर किया करता था। उसकी मृत्यु के बाद अहमदनगर के राजा करणसिंह का कनिष्ठ पुत्र तत्तसिंह जोधपुर की गद्दी पर बैठा। तत्तसिंह योग्य शासक था। उसने मानसिंह की परम्परा को आगे बढ़ाया तथा साहित्य एवं कला को पूर्ण प्रश्रय दिया। उसने अजीतसिंह के बनवाये फूलमहल को पुन मरम्मत करवायो^{१३} तथा नयी इमारतों एवं मन्दिरों का निर्माण करवाया। १८७३ ई० में तन्हासिंह की मृत्यु हो गयी। उसके बाद जसवन्त सिंह (१८७३-८३) सरदार सिंह (१८८४) सुमेरसिंह (१८९१) और उम्मेदसिंह (१८९४) ने जोधपुर पर राज्य किया। उम्मेदसिंह ने ३३ वर्षों तक राज्य किया। १८४७ ई० में उसकी मृत्यु हो गयी।^{१४}

मारवाड़ के शासकों का मुगलों के साथ सम्बन्ध

मध्यकालीन भारत के पूरे इतिहास को मुगलों से अलग करने नहीं देखा जा सकता। मारवाड़ के शासकों का भी मुगलों के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध था। मुगलों के साथ मारवाड़ के राजनैतिक एवं ववाहिक सम्बन्ध रह। राजा जोधा से लेकर मालदेव के शासनकाल तक मारवाड़ अपनी स्वायत्तता बनाय था। १६२० ई० तक मरावाड़ और मारवाड़ को छोड़कर सभी छोटे-छोटे राज्य मुगलों के अधीन हो चुके थे।

राव मालदेव ने मारवाड़ के चतुर्दिक विकास का रास्ता दिखाया। उसने मुगलों के साथ लगातार युद्ध किया। अपने शासन के अन्तिम दिना (१५६० ई०) में उसे मुगलों की अधीनता स्वीकार करनी पड़ी। मालदेव के उत्तराधिकारी उदयसिंह के अंतःकरण में राजपूतों का स्वाभिमान नहीं था। उसने जावनहर अकबर को प्रसन्न रखन पर विश्वास किया। उदयसिंह की मृत्यु के पश्चात् उसका पुत्र सूरसिंह न मुगलों के लिए कई लड़ाइयाँ लड़ी तथा सिरोंही एवं गुजरात का जोता। सूरसिंह के बाद मारवाड़ का प्रताप राजा गजसिंह का मुगलकालीन इतिहास में विशेष स्थान है। गजसिंह ने पुन एवं उत्तराधिकारी जसवन्त सिंह न मारवाड़ व इतिहास में महत्वपूर्ण भूमिका निभायी। उसका राज्यकाल लम्बा था। मुगलों की अधीनता में रहत हुए भी उसने अपने गौरव को कभी नहीं भुलाया। जसवन्तसिंह की मृत्यु के बाद लम्बे समय तक मारवाड़ पर मुगलों का सीधा आधिपत्य रहा। १७०७ ई० में औरंगजेब की मृत्यु के बाद अजीतसिंह मारवाड़ का सदैव रक्षा की। बाद में राजनैतिक कारणों से फर्रुखसिंह का लड़ाइयाँ लड़ा पर अपने स्वाभिमान का सदैव रक्षा की। उसने मुगलों के अधीन रहकर कई वर्ष करवा दिया। इसलिए जयपुर व राजा और मुगल सामंता ने अभयसिंह और बख्तसिंह (अजीत सिंह के दाना पुत्र) के साथ पटवर्न कर अजीतसिंह को मरवा दिया। अजीतसिंह के बाद उसके दोनो पुत्रा अभयसिंह एवं बहासिंह न क्रमशः मारवाड़ पर शासन किया। बख्तसिंह तथा उसके उत्तराधिकारी विजयसिंह के शासनकाल में दिल्ली में मुगल बादशाह नाममात्र का बादशाह था। उनके शासन की शक्तियाँ क्षीण हो गयी थी और मुगल साम्राज्य के हिन्दू मुस्लिम शासकों ने उनके प्रभुत्व को स्वीकार करने से इन्कार कर दिया था।

जोधपुर एवं मुगल दरबार के बीच वैवाहिक सम्बन्ध राजस्थान के अन्य राज्यों की अपेक्षा अधिक हुए। प्रख्यात कवि सुसाहिव और राजनीतिज्ञ वाकीदास जी की व्याप्त के अनुसार जोधपुर वाले ५-६ पीढ़ी तक बराबर बादशाहों को अपनी बेटों देते रहे।^{३५} सर्वप्रथम राव मानदेव ने अपनी बेटा मुसलमान नवाब को दी। राजा गजसिंह को शाहजहाँ मारु कहरूर पुकारता था।^{३६} गजसिंह का एक प्रतिष्ठित नवाब परिवार की अनारा बेगम नाम की महिला में प्रेम था। अनारा बेगम को गजसिंह ने पूण प्रतिष्ठा के साथ अपने रनिबाम में रखा। इस बेगम की मनाशे हुई बावड़ी जोधपुर में "अनारा की बेरी" कहलाती है।^{३७}

इन वैवाहिक सम्बन्धों के फलस्वरूप मारवाड के दरबार में मुगल कला एवं संस्कृति आयी। वैवाहिक सम्बन्धों का राजनैतिक सम्बन्धों पर भी प्रभाव पड़ा।

सन्दर्भ-सूची

- १ अग्रवाल आर०ए०, मारवाड म्यूजल, दिल्ली, १९७७ पृष्ठ १।
- २ श्याम जे०एन०, जोधपुर का इतिहास, जोधपुर, १०४० पृ० २१२।
- ३ महप्रदेश में उपलब्ध मामक की सीला व फला, शव, सीरी आदि के उपलब्ध अधिपापण हठों के आधारे पर यहाँ समुद्र होने का अनुमान किया जाता है।
- ४ उत्तरेणावकाशो स्ति कश्चित्तपुण्यतमो मम।
दुमकुल्व इति क्वातो लोके क्वातो यथा भवम ॥ ३१ ॥
तस्य सद्बर्चनं श्रुत्वा सागरस्य स राघव।
भुमाक्षत शर दीप्त कीर सागर दक्षनात् ॥ ५८ ॥
- ५ श्याम जे०एन०, उपर्युक्त, पृ० २१३।
- ६ वही।
- ७ शर्मा गोपीनाथ, सौगल लाइफ इन मडिकल राजस्थान आगरा, १९६८ पृ० १२।
- ८ बर्नस डी०, राजस्थान का इतिहास भाग २ लदन, १९५० अग्रवाल आर०ए० उपर्युक्त दिल्ली, १९७७ पृ० १३, मोसा गौरीशंकर हरिश्चन्द्र उपर्युक्त अजमेर १९३८, पृ० ४७० ७२।
- ९ मारवाड के अभिलेखागार का अध्ययन करने पर दस सामग्री मिल।
- १० दधीच राम प्रसाद, महाराजा मानसिंह व्यक्तिगत एवं कृतित्व जोधपुर १९७२ पृ० १६।
- ११ राजस्थान प्राप्त विद्या प्रतिष्ठान, जोधपुर में इन ग्रंथों की चित्रित प्रतिलिपियाँ हैं।
- १२ गोयल डा० रामगानाथ, राजस्थान के प्रेमासक्तान परंपरा और प्रगति, धापुर।
- १३ जल प्राप्ती होने पर धामा की स्थापना हो जाती एवं साधनों की समाप्ती एवं गाव उन्नत जात। मृता मनसी न 'मारवाड रा परगना की विगत' में इस प्रकार की अनक वीरान बस्तिया का उल्लेख किया है। मा० ५० दि० (मारवाड रा परगना की विगत) भाग १ पृ० १८६, २१३, ४०५ ५०६ भाग २ पृ० ११ २२८, २६३, ३१०, ३१८, ३१९ आदि।

- १४ व्यास रामप्रसाद, मारवाड मे सामंती प्रथा एक अध्ययन परंपरा पृ० ७१, भाग ४६ ५० ।
- १५ नैणसी भूता 'मारवाड रा परमना री विगत भाग १ पृ० ४६१ ४६७ तथा भाग २ पृ० ६, ८३ से ८६, ३१० तथा महाराजा जसवंतसिंह (द्वितीय) क समय की रीपोट पृ० १६ से १८ ओसा, गीरीशकर हरिश्चन्द्र, उपयुक्त अजमेर, १९३८ पृ० ११ ।
- १६ शर्मा पदमजा, महाराजा मानसिंह एण्ड हिज टाइटम आगरा, १९७२ पृ० २५४ ।
- १७ रेऊ विश्वेश्वरनाथ, मारवाड का इतिहास भाग १, जोधपुर १९३८ पृ० ११५ ।
- १८ नाहटा अजरचंद, 'राजस्थान मे रचित जन संस्कृत संहित्य राजस्थानी भारती भाग ३ अंक २, पृ० २५ २८ ।
- १९ अग्रवाल आर०ए० मारवाड, म्यूरल, दिल्ली, १९७७, पृ० ४ ।
- २० वही ।
- २१ नणसी मुहणौत, मारवाड रा परमना री विगत, भाग १ पृ० ८, मुहणौत नगनी की वशात भाग २, पृ० ५० ५५ ।
- २२ आशा गीरीशकर हरिश्चन्द्र, राजस्थान का इतिहास, भाग १-२, अजमेर १९३८, रेऊ विश्वेश्वरनाथ, मारवाड का इतिहास, भाग १ २, जोधपुर, १९३४, असोपा रामरुण, मारवाड का भूल इतिहास, जोधपुर, १८७५, मारवाड का सक्षिप्त इतिहास, जोधपुर, १९३३, नणसी मुहणौत, मुहणौत नैणसी की वशात, जोधपुर, १९६७, महलौत जगदीश सिंह, मारवाड राज्य का इतिहास, जोधपुर, १९२५, राजपूताने का इतिहास, जोधपुर, १९३७, ६, टाड बनल, मारवाड का इतिहास, लखन, १९८०, श्यामलदास, बीरबिनोद उदयपुर, १९८६ से लिया गया है ।
- २३ मित्र मीरा, अजीतसिंह एव उनका युग, जयपुर १९७३ पृ० २१६ २४१ ।
- २४ अग्रवाल आर०ए० उपयुक्त, दिल्ली, १९७७, पृ० १६ ।
- २५ परिहार जी०आर०, मराठा मारवाड संबंध, जयपुर, १९७७ पृ० ६३ ६८ ।
- २६ वही, पृ० ६४१, ६७ ।
- २७ वही, पृ० १११ ।
- २८ दधीच रामप्रसाद महाराजा मानसिंह (जोधपुर) अग्नित्व एव कृतित्व जोधपुर १९७२, पृ० ३३ ।
- २९ वही, पृ० ३८ ४० ।
- ३० वही, पृ० २०३-२१६ ।
- ३१ वही, पृ० ३८ ।
- ३२ वही पृ० ३६ ।
- ३३ अग्रवाल आर०ए०, उपयुक्त दिल्ली, १९७७ पृ० २६ २७ ।
- ३४ वही, पृ० ३४ ।
- ३५ बूढावत रानी लक्ष्मी, 'राजपूतो और मुसलमाना के बीच विवाह संबंध, भद्र भारती वो० १८, नं० २ पृ० ६७ ।
- ३६ वही, पृ० ६८ ।
- ३७ वही,

Table 1
Geneological Table (Kursinama) of Rathore Rulers of Marwar
Jai Chandra (of Kannauj)
(1170 1193)
Harish Chandra—Vardaisen
(1193 1196)

Setram		(1) Rao Siha (founderking of Mawar) (1212 1273) Rao Sonag (founded idar state)
(2) Rao Asthan (1273 1292)		
(3) Rao Dubar (1292 1309)		
(4) Rao Raipal (1309 1313) ?		
(5) Rao Kanpal (1313 1323)?		
(6) Rao Jalapsi (1323 1328)?		
(7) Rao Chhara (1328 1344)		
(8) Rao Tira (1344-1357)		
Rao Kanhanadeva	Rao Tribhuvans	(9) Rao Salkha (1357 1374)
	(11) Rawal Mallinath	(10) Rao Biram (1374 1383)
		(11) Rao Chunda (Mandor king) (1394 1423)
(14) Rao Ranamall (1427 1438)	(13) Rao Satta (1424 1427)	(12) Rao Kanha (1423 1424)
(15) Rao Jodha (founder of Jodhpur) (1453-1489)		
(16) Rao Satal (1489 1492)	(17) Rao Siya (1492 1515)	Rao Bika (founded Bikaner)
		Var Singh (His family disenters)

founded the
state of
Jhabua)

Maharaj Kumar Bagha

(18) Rao Ganga
(1515 1532)

(19) Rao Maldeo
(1532 1562)

Rao Ram
(founded Amjhera
state)

(22) Raja Udai Singh
(1583 1595)

(20) Rao Chandrasen
(1562 1581)

(21) Rao Rai Singh
(1582 1583)

(21) Rao Ugrasen

(21) Rao Askaran

Dalpat Singh

(23) Sawai Raja Sur Singh
(1595 1619)

Raja Krishana Singh
(founded Kishangarh
state)

Mahesh Dass

(24) Raja Gaj Singh
(1619 1638)

Rao Ratna Singh
(founded the state
of Ratlam and his
family descenders
founded the states of
Sitamau and Sailana)

(25) Maharaja Jaswant
Singh
(1638 1678)

Amar Singh
(Nagaur)

(26) Maharaja Ajit Singh
(1707 1724)

(27) Maharaja Abhai Singh
(1724 1749)

(29) Maharaja Bakhat Singh
(1724 1750)
At Nagaur

Rao Anand Singh
(He founded idar
State at the
Ind time)

(28) Maharaja Ram Singh
(1749 1751)

(1751 52)

(30) Maharaja Vijay Singh
(1753 1793)

Maharaja Kumar Bhom Singh
(31) Maharaja Bhim Singh
(1793 1803)

Maharaj Kumar Guman Singh
(32) Maharaja Man Singh
(1803 1843)

(33) Maharaja Takhat Singh
(1843 1873)

प्रारम्भिक राजस्थानी शैली एवं मुगल शैली से उसका सम्बन्ध

दसवीं शताब्दी ई० से पहले भारतीय चित्रकला की प्राचीन परम्परा का प्रतिनिधित्व भित्तिचित्रों के रूप में ही बचा है। ये भित्तिचित्र अधिराज में बौद्धकला से और अल्पांश में जैनकला से अनुजड़ हैं। ब्राह्मणधर्मीय उदाहरण उहुत कम मिले हैं। हम यहाँ इन चित्रों को चर्चा नहीं कर रहे हैं। हम यहाँ पन्द्रहवीं शताब्दी के अपभ्रंश (पश्चिमी भारतीय शैली) के चित्रों का विस्तृत अध्ययन करेंगे जिनका राजस्थानी चित्रशैलियों के उद्भव में योगदान है।

अपभ्रंश शैली के चित्र भारत के बहुत उड़े हिस्से में चित्रित हो रहे थे। मूलतः इनका केन्द्र गुजरात था पर ये मेवाड़^१ मालवा (मालवा)^२, दिल्ली^३, जोनपुर^४ आदि में भी चित्रित हो रहे थे। सम्भवतः यह शैली पूरे भारत में प्रचलित थी और रायकृष्ण दाम के अनुसार यह एक सायदेशिक धारा थी।^५

१४ वीं १५ वीं शताब्दी में अनेक महत्वपूर्ण चित्र बने जिनकी पृष्ठभूमि में मुल्तानकाल की समृद्धि और सांस्कृतिक चेतना थी। १५ वीं शती के चित्रों में शैली का क्रमिक विकास दिखता है, जैसे नये प्रयोजनों का चित्रण^६ अथवा कल्पसूत्र आदि परम्परागत प्रयोजनों में नये दृश्यों का अंकन और सर्वोपरि ईरानी अथवा मुल्तानकालीन भारतीय चित्रशैलियों के प्रभाव में हाशियों के चित्र। इन हाशियों में मुल्तानकालीन जीवन की झलक मिलती है जो अन्य किसी चित्रशैली में नहीं प्रकट होती है। इस प्रकार इस शैली का एक ओर तो परम्परागत बर्णन अंकन है तो दूसरी ओर ऐसे माध्यमों के द्वारा तत्कालीन समाज और जीवन के प्रति भी लगाव है। इस वर्ग का सबसे प्रमुख उदाहरण 'देवशानोपाडो जन मंदिर' के भंडार वाला 'कल्पसूत्र' एवं 'बालकाचाय कथा' है। इसे प्रायः १४७५ ई० का माना जाता है।^७

'देवशानोपाडो' वाले 'कल्पसूत्र' में हाशियों पर जो नानकिया के चित्र बने हैं वे कलात्मक ऊँचाइयों की दृष्टि, लय एवं कला शैली की दृष्टि से एक नया युग सूचित करते हैं। इसी की दृष्टि से सम्पूर्ण ऊँचाइयों वसंतविलास नामक कुडलित पट में है।^८ इसका चित्रांकन एक नये युग का प्रतीक है।

अपभ्रंश शैली में ही विविध प्रयोजनों का अंकन दिखने लगता है। इसमें थोड़े से दिगम्बर जन प्रयोजन हैं जिनका एक प्रमुख उदाहरण नया मंदिर, दिल्ली के समग्रवाला महापुराण है। इसे १४२५ ई० का माना गया है।^९ इनके आलेखन रेखा प्रधान हैं पर रेखाओं में जड़भूत शक्ति है। विविध प्रकार के नये दृश्यों का अंकन सुंदर अंकन है। चित्रों पर कहीं कहीं तैमूरी प्रभाव होते हुए भी अद्भुत संयोजन

वाले इन चित्रों की अपनी स्वतन्त्र शली है एवं अद्वितीय सौंदर्य है। इसके चित्रों में परम्परागत शैली के विद्यमान होते हुए भी शली उनसे दूर जाती लगती है एवं राजस्थानी शली के आगमन की सूचना देने लगती है।

अपभ्रंश शैली के १५वीं शती के अर्थ ग्रन्थों में बान गोपाल स्तुति' एवं 'देवी महात्म्य' (चंडीपाठ दुर्गासप्तशती) के चित्र विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। बाल गोपाल स्तुति के चित्रों का आनंदमय आतावरण एवं वहां कहीं चित्रों की समीपतात्मकता राजस्थानी शैली का प्रतिबिम्ब लगती है। 'दुर्गापाठ' के चित्रों का प्रबल चित्रण है। इसी प्रक्रिया में 'लोरचन्दा' (भारत कला भवन संग्रह, वाराणसी) उल्लेखनीय है। इसके चित्रों में नयापन है। चित्र ईरानी ग्रन्थों के जैसे आकार में पूरे पृष्ठ में हैं और इनका उपयोग कुशलता से किया गया है। आकृतियों की जीवन्तता और अभिव्यक्ति का कुशल चित्रण देखने लायक है।

डॉ० परमेश्वरी लाल गुप्त ने बलिन के राज्य पुस्तकालय से लोरचन्दा की एक अर्थ प्रति (१४० चित्र) खोजी।^१ यद्यपि इन चित्रों में कला भवन वाले चित्रों से साम्य है फिर भी हम स्थानीय भेद पाते हैं जिसमें मानव आकृतियाँ, वास्तु और बादल आदि के अर्थों में बहुत अधिक परिवर्तन हैं। विविध रंगों के बादल हैं अतः कला भवन की प्रति से बाद के काल की प्रतीत होती है। कहीं-कहीं अकबरी 'हमजानामा' वाले चित्रों की हलचल के अंश दिखलायी पड़ते हैं।

इस प्रकार १५वीं शती की समाप्ति तक हम अपभ्रंश शली के चित्रण में विविध प्रकार के प्रयोग एवं नयी प्रवृत्तियों को पाते हैं। १६वीं शती में इस शैली का रूप बहुत कुछ संकुचित हो जाता है एवं 'कल्पसूत्र, बालकाचाय बधा, चंडीपाठ, बालगोपाल स्तुति' आदि परम्परागत प्रथा का चिसा-पिटा चित्रण चलता रहता है। इन चित्रों की अवनति का कारण सरल एवं अप्रतिम सौंदर्य से भरपूर ओजपूर्ण चित्रण वाली राजस्थानी शली का उद्भव था। राजस्थानी शैली का उद्भव चित्रकला के इतिहास का महत्वपूर्ण दौर था जिसने अपभ्रंश शली के तत्त्व के आकरग को विलकुल धूमिल कर दिया एवं कला के लिये एक नया दृष्टिकोण पेश किया।

मुगलों से पूर्व दिल्ली के सुल्तानवश के सरक्षण में चित्रित होने वाले चित्रों को प्रो० रिचर्ड एटिंगाउसन ने "सुल्तानकालीन भारतीय चित्र" नाम दिया।^२ इन चित्रों का मूल ईरानी है पर इन पर जवरदस्त भारतीय प्रभाव देखने को मिलता है। इन सभी प्रथा में भारतीयता का इतना जवरदस्त प्रभाव न होता तो इन्हें क्षेत्रीय ईरानी चित्र ही माना जाता। प्रो० एटिंगाउसन ने अमीर खुसरो देहलीवी के 'अम्सा' के कुछ चित्र प्रकाशित किये।^३ इन चित्रों में ईरानी चित्रों से अलग भारतीय चित्रों की तरह घुड़ियेदार खम्भे, वस्त्रविन्यास विशेष रूप से स्त्रियों की वेषभूषा कहीं कहीं वास्तुओं पर भारतीय प्रभाव एवं घुड़ियों (बैट) एवं सिरदल (फ़ैटन) लिवावट आदि प्राप्त होते हैं।

इनमें ईरानी परम्पराओं का भारतीयकरण किया गया है। इस भारतीयकरण के अंतर्गत मानव आकृतियाँ, वस्त्रविन्यास, भवन, उनकी सज-सज्जा तथा पृष्ठभूमि में जल, आकाश, वन आदि का अलग बदल गया है। एक अलग ढंग का आकाश मिलता है जिसमें बादलों को पवित्र ईंटों की जुड़ाई के सदृश हैं। कहीं-कहीं इस प्रकार का अकन वृक्ष के तने पर भी दिखता है। कुछ वृक्षों में पत्तों के झप्पे एक "कीन" जैसे हैं जिसके तीन हिस्से हैं और ये क्रमशः ऊपर की ओर उठते हुए छोटे होते जाते हैं।

यह भारतीय अंकन है जिसका राजस्थानी चित्रों में एक निश्चित परम्परा के रूप में अंकन हुआ। ईरानी चित्रों में इस तरह का अंकन कहीं भी नहीं मिलता है। प्रो० एटिंगाउसन ने बहुत पहल उपरांत चित्रण प्रवृत्तियों वाली 'वास्ता' की प्रति की खोज की थी जो १५०३ ई० में तयार हुई थी और सप्रति नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली में है। इसके चित्रकार, केन्द्र की निश्चित जानकारी नहीं है।¹⁴

मुल्तानवालीन चित्रों में शैलीगत विभिन्नता एवं विशेषताओं को देखते हुए स्थानीय अंतर की सम्भावनाएं भी स्पष्ट होती हैं। भारत कला भवन की 'शाहनामा' के चार पृष्ठों को गुजरात का माना जा सकता है क्योंकि इन पृष्ठों के चेहरे गुजरात से प्राप्त 'कालकाचार्य' की शाही आकृतियों से मिलते हैं।¹⁵ बड़े उड़े चौफुलिये भी यहां अंकित हैं।¹⁶ जो गुजराती अपभ्रंश चित्रों की विशेषता है। चित्रों के ऊपरी भाग में आकाश का संकेत कुछ लिपटे हुए पदों अभिप्राय (मोटिफ) से करते हैं। इनके नीचे गुलाबी, नीले, सफेद आदि हैं। ये पदों सिर्फ भवनोक्त साथ ही नहीं बरन् उद्यान दृश्य एवं युद्धक्षेत्र वाले दृश्यों में भी अंकित हैं। गुजराती चित्रों में हम प्रकार के बंधे हुए पदों की झालरें बाद में मिलती रहती हैं।

दूधविंगन, पश्चिमी जमनी में 'हमजानामा' की एक चित्रित प्रति मिली थी।¹⁷ चित्रकला के इतिहास में यह एक महत्वपूर्ण ग्रंथ है। इसका अंकन अद्भुत है जहां एक साथ तीन शलियां दिखायी पड़ती हैं। ठठ मुल्तानी चेहरा क माथ साथ एक ओर भारतीय नृतकियों के चित्रों में शालियर के मानसिंह तोमर के मानमादर¹⁸ की छतरी वाली गायिकाओं एवं नृतकियों से मिलते जुलते चेहरे एवं बड़ी बड़ी एकचक्षी आंखें दूसरी ओर वहीं वही राक्षस या नाबिक के चित्रों में परली आंख वाले चेहरा का अंकन है। एक दृश्य में तमूरी परम्परा में गोल चेहरे वाली एवं भारतीय वेशभूषा वाली पतिहारिन का चित्र है।¹⁹

इसमें अलावा भारतीय परम्परा में एकरंगी सपाट लाल पृष्ठभूमि, जल का चटाईदार अंकन, परवर्ती मालवा प्रकार के अलंकारिक वृक्ष और सर्वोपरि लहरियादार लाल, नीली, सफेद रेखाओं द्वारा अंकित बादल आदि मिलते हैं। मालवा शैली से साम्यता देखते हुए डा० आनन्दकृष्ण ने इसे मालवा में चित्रित माना है।²⁰ १५ वीं शती के अन्तिम दशक की अपभ्रंश शैली के प्रभाव को देखते हुए इसे १५वीं सदी के अन्त में रचित है। चेहरे, वृक्ष, जल आदि के अंकन जो यहाँ पहले तार दिखाई पड़ते हैं, १६वीं सदी में सपाट रूप से निश्चित शैली के रूप में राजस्थानी शलियों में चित्रित हुए हैं।

'सिक्न्दरनामा' की प्रति भी जबत 'हमजानामा' से मिलती-जुलती है।²¹ 'सिक्न्दरनामा' के चित्र में पेड़-पौधे बहुत कम हैं और शैली का हास स्पष्ट होता है।

'मिक्वाह उल-फुजला' एवं 'नियामतनामा' (इटिया ऑफिस लाइब्रेरी) की चित्रित प्रतियों का मुल्तानी चित्रों में महत्वपूर्ण स्थान है। ये माडू में चित्रित हुए हैं जिससे प्रतीत होता है कि प्रांतीय खिलजियों की राजधानी माडू मुल्तानी चित्रों का महत्वपूर्ण कन्द्र थी। 'नियामतनामा' का वर्तमान अवस्था में 'किताब ए-नियामतनामा ए-नासिर शाही' नाम है। इसमें अनेक प्रकार के भोजन, सुगन्ध आदि वस्तुओं के नुस्खे हैं। म्यामशाह अपनी प्रेमिकाओं एवं दासियों के बीच घने उद्यानों में बैठे इन वस्तुओं को वनवाते चित्रित है। कभी-कभी वह अपने महल में भी इसी प्रकार के दृश्यों में चित्रित हैं।

शब्दकोष 'मिफताह उल फुजला' की सचिव प्रति ब्रिटिश म्यूजियम ग्रन्थ (आ० आर० ३२६६) में है।^{१३} जिसमें शब्दों के भाव अंकित हैं। इस पर टर्कोंमन शीराजी शली प्रभाव है और 'नियामतनामा' वाला भारतीय प्रभाव यहाँ नहीं मिलता पर 'नियामतनामा' वाली धनी पृष्ठभूमि है। इसके चित्र शुष्क हैं।

उक्त 'नियामतनामा'^{१४} की खोज चित्रकला के इतिहास की एक प्रातिवारी घटना रही है क्योंकि भारतीय और शीराजी तत्त्वों का मिश्रण है और यही शली अकबरवालीन 'हमजानामा' में अधिक उन्नत रूप में मिलती है। 'नियामतनामा' के चित्रों की भावना भारतीय है। रंगयोजना वास्तु आदि ईरानी हैं। पृष्ठभूमि में आमतौर पर उठना हुई ढालदार पहाड़ों है। उसमें ऊपर महाराजोला सपाट आकाश एवं फाँटे जैसे फूलों वाले एवं अन्य प्रकार के चीनों बादल हैं। कहीं कहीं भारतीय वास्तु, वस्त्रविन्यास और विश्व प्रकार का स्त्रिया है। मालवा शैली के १७वीं शती वाले चित्रों की तरह पृष्ठभूमि में पड़-पौधों का अलंकारिक चित्रण है।

'नियामतनामा' के भारतीय तत्त्व मादू 'कल्पसूत्र' एवं मिलती-जुलती कालकाचाय कथा' से अलग हैं। इसमें अनेक ऐसे भारतीय तत्त्व हैं जिनका विकास बाद में राजस्थानी उपशालियों में हुआ है, और ये तत्त्व प्रारम्भिक राजस्थानी चित्रों में भी मिलते हैं। लगता है कि 'नियामतनामा' की भारतीय शली १५०० ई० के करीब की एक स्थापित शैली थी जो राजदरबारों में प्रचलित थी। अब तक की खोजों से यह स्पष्ट है कि 'नियामतनामा' की ग्यासशाह न बननाया था। जिस मुस्लिम सुल्तान शासकों ने भारतीय भवनों को अपने चित्रों में अंकित किया उसी तरह ग्यासशाह न 'नियामतनामा' में इस दरबारी भारतीय चित्रशैली को ग्रहण किया यह शली हम खालसर के मानमंदिर की नक्किया में मिलती है। इन महत्वपूर्ण तत्त्वों के समावेश से 'नियामतनामा' विशिष्ट ग्रन्थ बन गया।

'नियामतनामा' के चित्रों का प्रभाव अर चित्रों पर पड़ा एवं परवर्ती चित्रों में भी इसका चित्रण परम्परा मिलती है। इस सन्दर्भ में हम 'लोरखन्दा'^{१५} के चित्रों की बात है। इस 'लोरखन्दा' के ६५ पृष्ठ प्रिन्स ऑफ वेल्स म्यूजियम ग्रन्थ (बम्बई) में हैं। यह अवधी प्रकाशक है। प्यार, अनुराग के मनाभावों की सम्पन्न अभिव्यक्ति है और इसमें 'नियामतनामा' का शैली का पूर्ण विकसित रूप है। इसको बाराको, सपारी, सफाई, सूफियाने रंग, पुष्पा एवं स्त्रियों का गौरवमयी आकृतिमा बाराक पारदर्शी कपड़ा आदि के अंकन से लगता है कि यह प्रातः किता परिष्कृत रवि वाले सुल्तान के लिए तयार हुई होगी।

भारतीय चित्रों के विकास में विभिन्न प्रकार से ईरानी शली का प्रभाव दिखता है। यही प्रवृत्ति हमें 'लोरखन्दा' के चित्रों में देखने को मिलती है, जैसे—दीवारों में 'ग्लेण्ड टाइल्स' के अलंकरण (ईरानी शली से लिये गये हैं), पृष्ठभूमि में अभिप्राय, आग की लपट के आधार के उड़ते चीनों बादल, घास के जुट्टे लतर एवं लम्बे-लम्बे फूलों के छड़ वाले अभिप्राय आदि।

'नियामतनामा' की धनी हरी-भरी पृष्ठभूमि से भिन्न अपभ्रष्ट चित्रों की एकरंगी सपाट पृष्ठभूमि यहाँ मिलती है जो भारतीय अभिप्रायों से अलंकृत है। 'लोरखन्दा' के द्वारा अलंकरण वाले भवन कहीं कहीं 'नियामतनामा' में भी हैं एवं वास्तु सम्बन्धी विशेषताएँ विभिन्न प्रकार की हैं। वास्तु के अवन

मे एक वात विशेष रूप से उल्लेखनीय है वास्तु की एक पट्टी चित्र के एव छोर से दूसरे छोर तक जाती है जिससे चित्र के अंश कई पट्टियों में बंट जाते हैं।^{१५} जो अपभ्रंश चित्रा, दक्कनी रागमाला^{१६}, कही कही मेवाड^{१७} एव बूंदी^{१८} चित्रों में दिखाई देता है।

‘लोरचन्दा’ के चित्रों में आकाश का अकन ईरानी प्रभाव में है जो अरब सुल्तानी चित्रों की अपेक्षा यहाँ अधिक हावी है। गहरे नील आकाश में दो तरह के बादल प्रचलित थे एक तो ईरानी ढंग के ‘ताई’ प्रकार के जो लहरदार किनारों एव बीच में गाँठ लगे फीते की तरह है जिसके आकाश के घुमावा के अनुरूप विभिन्न कोण बनते रहते हैं। वही वही अपभ्रंश चित्रों की विषुद्ध परम्परा में लहरियादार रेखाओं से बने बादल हैं।

१५वीं सदी के अन्त और १६वीं सदी के प्रारम्भ के चित्रों की विभिन्न शैलियाँ एव रुचि से स्पष्ट होता है कि प्राक् राजस्थानी शैली का इस समय अस्तित्व था और यह उत्तर एव पश्चिमी भारत के बड़े हिस्से में चित्रित हो रही थी।

कुछ विद्वानों के अनुसार अकबरी चित्रा पर ‘लोरच दा’ का प्रभाव पड़ा परन्तु दूसरे मतानुसार ‘लोरच दा’ की शैली का अकबरी शैली पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा। अकबरी चित्रों के प्रभाव के सदाश मलीलङ्ग संग्रह वाले ‘सूतीनामा’ की चर्चा की जाती है।^{१९} रायलड पुस्तकालय, मनचेस्टर में ‘लोरचन्दा’ को एक सचित्र प्रति है जिसमें डा० परमेश्वरी लाल गुप्त ने खोजा। इन चित्रों की अपनी विशेषताएँ हैं। सम्भवतः यह किसी भिन्न शैली के चित्र हैं। ये चित्र अपेक्षाकृत कम परिष्कृत हैं। हम प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम संग्रह वाली ‘लोरच दा’ से तुलना करने पर साम्य एव वैषम्य दोनों ही पाते हैं। संयोजन बदला हुआ एव अधिक उत्कृष्ट है। मानव आकृतियाँ भी अधिक ताजगी लिये हैं। वास्तु, वन, जल, आदि का अकन भी बदला हुआ है। डॉ० मोताचन्द्र एव श्री काल खडालावाला ने इसे प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम की ‘लोरचन्दा’ से बाद के काल का माना है।^{२०}

१६वीं शती में क्रमबद्ध रूप से पूरी तरह भिन्न ढंग के चित्र मिलते हैं जिसे प्राक् राजस्थानी कहते हैं। इसका तिथिपरक उदाहरण का वजह स कालक्रम निर्धारित करना सहज है। इस अकबर पूर्व के चित्र मानत है, पर श्री काल खडालावाला कुछ तिथिबद्धान चित्रों को चाकदार की वजह से अकबरकाल के प्रारम्भ में रखते हैं क्योंकि अकबर काल से पूर्व तिथिबद्ध चित्रों में चाकदार जाना अनुपस्थित है।^{२१}

लेकिन इन सभी चित्रों में कुलहदार पगड़ी है जो अकबरी चित्रों में नहीं है और यह पगड़ी पूर्व अकबरी चित्रों की विशेषता भी है। जहाँ कुलहदार पगड़ी नहीं है वहाँ अटपटी पगड़ी है जो अकबर के प्रारम्भिक वर्षों में प्रचलित थी, यह पगड़ी सप्रथम हम ‘मुआमनाहचरियम’^{२२}, जोनपुर कल्पसूत्र (१४६५ ई०) ट्यूविंगन ‘हमजानामा’^{२३} में पाते हैं। इन चित्रों की कुछ विशेषताएँ १७वीं सदी की राजस्थानी उपशैलियों में चिह्नित रूप में प्राप्त होती हैं।

चम्बई की एशियाटिक सोसाइटी संग्रह में, महाभारत के ‘वनपर्व (आरण्यकपर्व)’ की १५१७ ई० की तिथिबद्ध सचित्र प्रति है जिसे डॉ० मोतीचन्द्र एव श्री काल खडालावाला ने श्रीमती दुर्गाभागवत की सूचना के आधार पर प्रकाशित किया।^{२४} ‘वनपर्व’ की आकृतियों की पट्टीनाथ आख अपभ्रंश

परम्परा के विपरीत हैं। ये अपभ्रंश शैली के चित्रों से जितनी दूर हैं उतनी ही 'नियामतनामा' एवं 'लौरचन्दा' (प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम) से भी विल्कुल अलग हैं तथा चित्रकला के इतिहास में नये दौर का संकेत देते हैं। ममचा दृष्टिकोण ही बदला हुआ है। 'वनपर्व' के चित्रों में चित्रों के आकार का वंघन टूट गया है। प्रवाह को क्रमवद्ध रूप में एक दृश्य में दिखाया गया है। सामान्यतः प्रत्येक दृश्य को उसके अपने आकाश द्वारा अलग किया गया है। रंगों के छोटे-बड़े टुकड़ों द्वारा सपाट पृष्ठभूमि है। कहीं-कहीं छोटे वास्तु एवं पेड़ पौधे भी हैं एवं मामूली आकार में मानवीय भावनाओं की समर्थ अभिव्यक्ति का प्रयास दिखता है।

कई दृश्यों में गौरवमय स्त्री पुरुष के मनोगत भाव एवं मर्मस्पर्शी रूप का अंकन उस काल की ऊँचाइयों एवं सम्पूर्ण मोक्ष का प्रमाण है। गंगा यमुना के संगम^{१०} वाले ओजपूर्ण दृश्य में चित्रकार का विशाल कल्पना जगत दिखता है। वृक्ष, जन एवं आकाश आदि का अत्यधिक अंकन परवर्ती राजस्थानी चित्रों में भी दिखता है।

भारत कला भवन संग्रह के 'मगावती' के चित्र 'वनपर्व' के करीब है अतः हम इसे १५२५ ई० के लगभग का मान सकते हैं।^{११} इसकी कभी लिपि के आधार पर डॉ० आनंद कृष्ण इसे पूर्वी भारत में चित्रित मानते हैं जिससे अन्य विद्वान भी सहमत हैं।^{१२} जोनपुर में अपभ्रंश शैली चित्रित हो रही थी इसलिए प्राक राजस्थानी चित्रों का भी प्रचलन हो सकता है।^{१३} लोककला के निकट इन चित्रों में जीवन की विविधता वास्तविकता^{१४} दिखती है। मोक्ष साक्षात् सशक्त चित्रण है। प्रेम, विरह, काम, ईर्ष्या, लज्जा वैराग्य, प्रभत्व आदि तमाम मानवीय भावनाओं का सूक्ष्म अंकन है। रेखाएँ भी सशक्त एवं सपाटेदार हैं। नाच, मटमैना पीना, हरा एवं मुँहरे रंग का प्रयोग किया गया है। चित्रों के अलकरण में भारतीयता का पुट है। लोककला की जीवन्तता और सहजता इसे 'लौरचन्दा' (प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम) से अलग करती है। अलकरण में भी इसके ईरानी अलकरण से अलग है। सारे वातावरण में लाल विंदु छिटे हुए हैं जो १५१७ ई० वाले 'वनपर्व' एवं १५४० ई० वाले 'महापुराण' में मिलते हैं। पृष्ठभूमि साधारण है, पेड़ पौधे कम हैं, मूलतः भवन ही दिखायी देते हैं। आकाश का चित्रण भी बहुत सहज है कहीं कहीं लहरियेदार काले बादल हैं। सूर्य और चन्द्र का एक साथ चित्रण आज तक लोककला में होता है, कहीं नहीं 'मगावती' के चित्रों में भी यह है, कहीं कहीं तारे भी हैं। इस तरह से 'मगावती' के चित्र बहुत आकर्षक एवं उल्लेखनीय हैं।

'महापुराण' के चित्र (जयपुर के श्री दिगम्बर जैन जतिशय क्षेत्र भंडार संग्रह में संग्रहीत) भी इस प्रक्रिया में महत्वपूर्ण है। इन चित्रों में अपभ्रंश शैली की गतिवान् आकृतियों एवं स्त्री आकृतियों की खूब चौड़ी लहराती ओढ़नी के पतले के साथ साथ चौड़ी आखों वाली एकचरम आकृतियाँ भी हैं। तेज नीले पीले रंग भी सुल्तानी चित्रों जैसे हैं। दृश्यों के चुनाव, वर्णविन्यास में जीवन से जुड़ाव एवं विविधता प्रकट होती है। आकृतियों एवं वस्त्रों के घुमाव में लय है। अधिकांश चित्र लम्बे वल में हैं। उनमें एक ही तल पर आकृतियाँ चित्रित हैं। आकृतियों का परस्पर समन्वय देखने लायक है। हावभाव से आकृतियों में घनिष्ठ सम्बन्ध है। ये मधोवन विल्कुल नये ढंग का है।

डॉ० सरयू दोपी ने 'महापुराण' के इन चित्रों एवं 'आदिपुराण' की एक अपभ्रंश शैली की सूचित्र प्रति में समानता पायी है।^{१५} 'मगावती' एवं 'महापुराण' के चित्रों के वैषम्य को देखते हुए हम

प्राक् राजस्थानी की विविधता एवं व्यापक दायरे को पाते हैं। निजी क्षेत्र की विशेषताओं के साथ इस शैली का महत्व है। १६वीं सदी में प्राक् राजस्थानी शैली के अनेक स्थानीय भेद मिलते हैं और कई स्तरों पर इसका विकास भी दिखलाई पड़ता है। इन सभी बदलावों का पूरे देश और समाज पर प्रभाव पड़ा। जो प्रवृत्तियाँ मध्यवर्गीय समज में स्फुटित हो रही थी वे आगे चलकर विकसित हुईं जिसे हम 'चौरपचाशिका' के चित्रों में पाते हैं।¹⁴

‘चौरपचाशिका’ के चित्रों का वातावरण पूर्णतः भारतीय है। इस पर कहीं भी ईरानी प्रभाव नहीं है। इसकी नुकीली आकृतियाँ, बड़े-बड़ी आँखें, डमरू आकार का कटि प्रदेश, स्त्रियों के बड़े बड़े स्तन, शरीर मुद्राएँ आदि पूर्णतः भारतीय है। रंगयोजना भी भारतीय परम्परा के अनुसार रोज लाल, पीले, हरे, नीले, काले एवं सफेद रंगों के बड़े बड़े टुकड़े वाली पृष्ठाभूमि में है। वही ये टुकड़े आयताकार हैं तो कहा दृश्यों के अनुरूप जटिल है। आकाश एवं स्थल के बीच वाला भाग अमूर्त रंगों से चित्रित है। यह स्थिति अपभ्रंश चित्रों में भी दिखती है और अनेक राजस्थानी शैलियों में भी दिखती है।

‘चौर चाशिका’ चित्रों में मार्मिक मुद्राओं, प्रेम एवं अनेक मनोभावों की सशक्त अभिव्यक्ति है। तीखे रंग, अलंकारिक वक्ष, मेघ, वस्तु का मोहक चित्रण है। शीने कपड़ों का अकन इसकी निश्चित विशेषता है। चाकदार जाना के छोर एवं स्त्रियों के तिकोने जूँचन के छोर अपभ्रंश चित्रों की शैली का उत्कृष्ट रूप है। धीरे सयत गति वाली आकृतियाँ अपभ्रंश चित्रों से अलग हैं। चौरपचाशिका के चित्रों की कुछ अत्य सामान्य विशेषताएँ भी हैं एकचरमी चेहरे, बहुत बड़ी कान तक खींची आँखें, पारदर्शी जामा एवं ओढनी, कुलहदार पगड़ी, आचल और आभूषणों के छोरों में फूँकने जो दोनों कंधों के ऊपर भी दिखायी पड़ते हैं। वगल से बाँधी हुई स्त्रियों की खोली, उसके स्तन भाग एवं बाहों पर विशेष प्रकार के अभिप्राय, दरबाजे के चौखटों पर कमल की पखुडियाँ, वृक्षों के छोर पर छोटे छोटे सफेद फूलों की गोद, चित्रों के नीचे हाशियों पर कमलवान दातेदार बादल आदि इनकी विशेषता है।

इन चित्रों का १४१७ ई० वाले ‘आरण्यकपव’ से सम्बन्ध निश्चित है और ‘वनपव’ को लोक शैली एवं ‘चौरपचाशिका’ को अभिजात्य शैली मानते हुए १५१७ ई० के आसपास का काल ही इन चित्रों के लिए निर्धारित कर सकते हैं। आर क्रमिक विकास की तरह देखें तो नया कालक्रम तय करना होगा। डॉ० आनन्दकृष्ण के अनुसार क्रमशः जटिल संयोजन, विकसित पृष्ठभूमि, भारी होती आकृतियाँ एवं उनकी नाटकीय एवं चंचल अभिव्यक्ति आदि परवर्ती चित्रों में ढीले पड़ने लगते हैं, जैसे वृक्षों, बादलों एवं भग्नों का अलंकारिक चित्रण आदि। चित्रों के नीचे कमलवन का अकन बाद के चित्रों में एकदम अस्पष्ट है। कुछ हद तक मुगल शैली का प्रभाव भी है। इस तरह इन चित्रों को १५५० ई० से १५७५-८० ई० तक रख सकते हैं। अत्य विद्वान् इसे प्रायः १५२५-७५ ई० के मध्य का मानते हैं।¹⁵ एवं हृदय तक यह मत सही है, पर निश्चित रूप से मानना कठिन है। ‘लोरचदा’ (लाहौर तथा चडोगढ म्यूजियम) के चित्रों में इस शैली के अत्य विविध रूपों को पाते हैं। चित्रों को ईरानी प्रकार से खड़े वन में दिखाया है पर संयोजन (स्थानविभाजन) अपभ्रंश चित्रों की तरह है। दृश्यों में त्रिविधता एवं जटिलता अधिक है एवं विकास में ईरानी एवं भारतीय शैलियों का निश्चित योगदान है।

अनेक संग्रहालयों एवं निजी संग्रहों से ‘भागवत’ के पूरे आकार के चित्र पाये गये हैं।¹⁶ इसे “नाहा” या भीठाराम ‘भागवत’ के नाम से जानते हैं क्योंकि प्रत्येक पृष्ठ पर इन दोनों में से कोई

माम मिलता है। 'भागवत' के इन चित्रों का क्षितिज काफी विस्तृत है। 'वृष्ण तीता' के चित्रों का दायरा भी व्यापक होता है। इस पंक्ति में वन एवं पशुजीवन एवं मानवीय अनुभूतियों का उत्कृष्ट अंकन है। जिन नये तत्वों का समावेश हुआ है वे सर्वोत्तम है तीव्र उद्वेग एवं प्रबल अनुभूतियों को चित्रकार ने सूक्ष्मता के साथ चित्रित किया है। इसके एक दृश्य में गणक्षेत्र में काली के अंकन में जो असामान्यता एवं आतंक है वह 'हमजा' चित्रावली के करीब है, पर ईरानी परम्परा से अलग सर्वथा भारतीय अंकन है। 'हमजा' जैसे ही उत्कृष्ट चित्र है।^{१८} दो और भी ऐसे दृश्य हैं।

भावनात्मक सौन्दर्य के लिहाज से विभिन्न संग्रहालयों में स्थित कुछ दृश्य अत्यन्त उत्कृष्ट हैं इनसे 'भागवत' चित्रों की विविधता प्रकट होती है। निश्चय ही ये चित्र प्राक राजस्थानी शैली के विकसित स्वरूप को हमारे सामने रखते हैं। इसके पूर्ण विकास को हम उसकी पूरी समग्रता में पाते हैं।

प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम संग्रह की 'गीतगोविन्द' के कुछ चित्रों^{१९} में भी हम शैली का यही पूर्ण परिपक्व रूप पाते हैं। कुछ विद्वानों ने इन चित्रों को १६०० ई० वाली 'चावड रागमाला' के निकट पाया है।^{२०} इन चित्रों की प्रेम विरह एवं अन्य तमाम कोमल भावनाएँ सफरतापूर्वक प्रकट हुई हैं। प्रेम की भावना के अनुकूल हरी भरी वन सम्पदा के साथ वसन्त के आगमन की सूचना देती पृष्ठभूमि का अंकन है। यद्वा प्राकृतिक सौन्दर्य का दृढ़ अंकन है परम्परागत अलंकरण वाले नाना प्रकार के वृक्ष एवं लता हैं एवं इनसे अन्य विभाजन का काम भी लिया गया है। पुरानी परम्परा के अनुसार मृग्य आकृति के पीछे लाल रंग की सपाट पृष्ठभूमि भी है। हरे भरे वातावरण में कृष्ण-राधा के प्रेम-विरह के दृश्य हैं। आकाश में लहराने नीले सफेद बादल हैं एवं हरे-भरे विशाल वृक्षों से आकाश एवं पृष्ठभूमि के बीच वहन कम स्थान है।

'गीतगोविन्द' के चित्रों की नैती 'चौरपचाशिका' से अलग है। आकृतियाँ छोटी एवं भारी, शिथिल छोटी आँखें जिनके कोर काली मोटी रेखाओं में बने हैं अपेक्षाकृत कम मुकीले चेहरे एवं अपेक्षाकृत फीके रंग, लहरियादार बादल (उनके कोर दातेदार नहीं रहे) हैं।^{२१}

विजेन्द्रमरी 'रागमाला'^{२२} (जगन्नीश प्रसाद गोयनका संग्रह) भी 'चौरपचाशिका' वग की ही है। यह सबसे पुरानी 'रागमाला' है। सामान्य स्तर की है। 'वसन्त राग' एवं 'टोडी रागिनी' के चित्र उत्कृष्ट हैं। इस तरह हम पाते हैं कि 'चौरपचाशिका' वग के अन्दर विभिन्न चित्रशालियाँ एवं विषय धस्तु समायें गए थे एवं विशाल कला आंदोलन का धरातल तैयार कर रहे थे।

भतपुर जयपुर राज्य के ईसरना ठिकाने के संग्रह से 'भागवत' के चित्र मिले हैं। सम्प्रति विभिन्न संग्रहालयों में हैं। इसे 'ईसरदा भागवत' कहते हैं।^{२३} इसके पूर्ववर्ती पृष्ठ 'चौरपचाशिका' वग के होते हुए भी किसी अन्य मिलती जलती विशिष्ट शैली की ओर इंगित कर रहे हैं। सम्भवत यह किसी अन्य क्षेत्र में इसी शैली में चित्रित हुए हों। 'चौरपचाशिका' चित्रों से इनका वैपश्य काफी स्पष्ट रूप में प्रकट होता है। स्थायी की आकृति उनकी आँखों का प्रकार एवं नेत्र्यष्टि सभी भिन्न हैं। रंग के शेड में भी अंतर है। वृक्षों के आलेखन विरक्त अलग है। वृक्षों का 'ग्यालियर टोटमेट' है जो पीले केलों के पत्तों, उनके तनों एवं ताड़ वृक्षों के अवन में दिखाता है। 'स्प्रे टाइप' झाड़ियों एवं जल के आवर्तों में भी दिखता है। वृक्ष के गाठदार तने तो 'चौरपचाशिका' से एकदम अलग सुल्तानी

चित्रों के हैं। सम्ये वक्ष एव मोपुच्छाकार पत्तियाँ^{१४} 'चौरपचाशिका' वग के चिपटे अड़ावार वक्षों से अलग है।^{१५} १६ वीं शती के गुजराती चित्रों की तरह यहाँ कमल की मुकीली पखुडियों की तरह पत्ते वाला वक्ष एव शरीफे के फूल के समान पत्तों का समूह है।^{१६}

डा० रतन परिमू ने १४ चित्रों की एक 'भागवत' प्रकाशित की जो इसी वग की है पर इस पर 'हमजा' चित्रावली एव मुगलकला का सशक्त प्रभाव है।^{१७} 'चौरपचाशिका' की परम्परा से जुड़े रहने के बावजूद भी उससे मुक्त है। यही उसकी सबसे बड़ी विशेषता है।

उत्तर एव पश्चिमी भारत की चर्चा करने के बाद हम इस कान के गुजरात के चित्रों को लेते हैं क्योंकि यह अपभ्रंश चित्रों का महत्वपूर्ण केन्द्र था। हम पाते हैं कि 'राजस्थानी शैली' यहाँ भी १६ वीं शती के प्रारम्भ में आयी। 'वसंत विलास' के चित्र प्राक राजस्थानी के करीब थे।

गुजरात के चित्रों में बड़ोदा म्यूजियम एव पिकचर गैलरी संग्रह का 'उत्तराध्यायन सूत्र'^{१८} उल्लेखनीय है। तीखे रंग और जीवन्त आकृतियों के साथ-साथ पुराने ढंग के अलंकरण हम इसके चित्रों में पाते हैं। इस शैली का चित्रकार नारद का पुत्र गोविन्द था जिसने 'संग्रहणीसूत्र'^{१९}, जयपुर की 'भागवतपुराण'^{२०} (१५६८ ई०), जोधपुर संग्रहालय की 'भागवत'^{२१} तैयार की। ये ठेठ गुजराती परम्परा में हैं जिन पर मुगल प्रभाव है।

इस क्रम में गुजरात की १६ वीं सदी के अंतिम चरण में चित्रित एन० सी० मेहता संग्रह, अहमदाबाद की 'गीतगोविन्द'^{२२} की बहुद् सचित्र प्रति उल्लेखनीय है। इसे प्रायः १५७५-८० ई० का माना जा सकता है। इन चित्रों पर मुगल प्रभाव स्पष्ट है और पुरानी परम्पराओं का नवीनीकरण है। इन चित्रों की आकृतियों की गतिशीलता 'हमजा' चित्रों से अलग परम्परागत भूमिगतों के आधार पर है और ये भूमिगतयुक्त आकृतियाँ नय में लीन लगती हैं। इसके पीछे गुजरात की परम्परागत काष्ठ शिल्प वाली नृत्यांगनाओं की प्रेरणा रही होगी।

'गीतगोविन्द' का वातावरण 'काव्यात्मक' एव लयात्मक है और पृष्ठभूमि के अन्त में इसके चित्र अद्वितीय हैं। वसंत ऋतु के घने-हरे-भरे वातावरण में बड़े बड़े भौरें हैं। तने आकृतियों से भी ऊँचे हैं और इनकी बलवाती लहराती टहनियाँ पूरे दृश्य पर हावी हैं। आकाश में ठेठ गुजराती शैली में लहरियेदार वादा एक सिरे से दूसरे सिरे तक उमड़े हुए हैं।

इन चित्रों के अध्ययन से इस काल में प्रचलित विभिन्न चित्र परम्पराएँ स्पष्ट होती हैं और इनको स्पष्ट करने का हमारा मूल उद्देश्य दो तथ्यों को स्पष्ट करना है 'राजस्थानी शैली' का उदभव एव राजस्थानी एव मुगलशैली के पारस्परिक सम्बन्ध। सम्भव है मुगलशैली के उदभव में इन चित्रशालियों का योगदान भी रहा होगा, पर 'चौरपचाशिका' वग के चित्रों को छोड़कर^{२३} अन्य किसी परम्परागत शैली का योगदान नहीं है। अकबर की चित्रशाला में कई भारतीय चित्रकार थे और यह तथ्य है कि भारतीय चित्रकारों के सहयोग से अकबरी शैली के समग्र रूप में मनोवैज्ञानिक स्तर पर एक नयी शैली मिली।

अकबर ने अपनी चित्रशाला में जहमद, अली, केशो, ईसर, पमजी, मुदलिस, माधो, मेघाजी, सूरदास, सूरज, शंकर एव गिराज नामक गुजराती चित्रकारों के साथ-साथ कश्मीर से याकूब, सुलेह,

अहमद, गुहम्मद, हैदर, मुहम्मद, हुसैन, लाहौर से कालू इब्राहिम एवं ग्वालियर से नन्द को स्थान दिया। इन चित्रकारों के साथ इनकी स्थानीय परम्पराएँ अवश्य आयी होंगी जिसने मुगल शैली को प्रभावित किया होगा।

इस मद्दम में कुछ और बातें हैं भारत की चित्रण परम्परा के परिप्रेक्ष्य में देख तो यह मुमकिन ही नहीं है कि राजस्थान में अकबर के पूर्व कोई चित्रकला नहीं रही होगी। डॉ० आनन्दवृष्ण ने चित्तोड़ स्थित आवावरा एवं भागमहल में चित्रित दिवारों का उल्लेख किया है^{१५} जो अत्र अधिकांशतः नष्ट हो गयी हैं। ग्वालियर के मानमन्दिर के भित्तिचित्र भी इसके प्रमाण हैं। पूरे उत्तर भारत के अलग-अलग क्षेत्रों की स्थानीय शैलियाँ राजस्थानी शैली के अन्तर्गत ही हैं और इनका चित्रकारों ने अकबर की चित्रशाला में प्रवेश पाकर अकबरी चित्रा पर इस प्राक् राजस्थानी शैली का प्रभाव निश्चिततौर पर अंकित किया होगा।

अकबरी चित्रों के अध्ययन में हम अनेक भारतीय तत्त्वों को पाते हैं एवं ग्रन्थों के विस्तृत अध्ययन से शालियों के पारस्परिक सम्बन्ध स्पष्ट हैं।

१६ वीं शती के एक छोर में दूसरे छोर की विभिन्न परम्पराओं का अध्ययन करने पर अपभ्रंश चित्रा से राजस्थानी शैली तक का विचार, उसका उद्भव स्पष्ट होता है और हम यह पाते हैं कि १७ वीं सदी में मिलने वाली राजस्थानी शैली सहसा नहीं पैदा हो गयी वरन् इसके पीछे एक लम्बी परम्परा है। १७ वीं सदी के राजस्थानी चित्रों का अध्ययन करते हुए हम उपशालियों मेवाड़, बूरी एवं मालवा के चित्रों का उल्लेख करेंगे और १६ वीं सदी की चित्रण परम्परा की आधारभूमि के रूप में पावेंगे।

मेवाड़

मेवाड़ राजस्थान के दक्षिण भाग में २३° ४८' से २५° २८' उत्तरी अक्षांश और ७३° ३५' से ७६° ४६' पूर्वी देशांतर के मध्य स्थित है। इस भूभाग को पश्चिम में अरावली पर्वत शृंखलायें मारवाड़ से अलग करती हैं। दक्षिण में छप्पम एवं बागड़ प्रदेश सीमा बनाता है उत्तर में प्राकृति सीमा निर्धारित नहीं होने से सीमायें प्रायः घटती उबती रहती हैं। पूर्व में हाड़ोती व मानसा स्थित है।^{१६}

मेवाड़ के प्रारम्भिक गुहिल शासक कलाप्रेमी थे। इनमें गुप्ता राजवंश उल्लेखनीय रहे हैं। अरब आक्रमण के बाद उत्तरी भारत में जब प्रतिहारा का उदय हुआ था, तब चित्तोड़ और पूर्वी मेवाड़ का भाग प्रतिहार साम्राज्य का भाग बन गया था।

इस काल में मेवाड़ शक्तिशाली साम्राज्य के रूप में विकसित हुआ चित्रकला के क्षेत्र में कई नये प्रयोग हुए। गुप्ता व पुत्र महाराणा रायमल (१४७३-१५०६ ई०) की भी राजस्थान के प्रायः सभी राजपूत शासक अपना अंगुवा मानते थे। अतः इस काल में भी कला एवं मस्तिष्क में मेवाड़ अपने आदर्श प्रस्तुत करता म पीछे नहीं रहा। महाराणा सांगा का राज्यकाल (१५०६-१५२८ ई०) साहस व वीरता के लिए प्रसिद्ध रहा है। उन्होंने मेवाड़ की सीमाओं का विस्तार किया तथा वे एवं शक्ति सम्पन्न यशस्वी शासक थे।^{१७} महाराणा सांगा की बड़ी पुत्रवधू "मीराबाई" के पदों से हिन्दी साहित्य में कृष्णभक्ति की धारा बह उठी।

राणा सागा का उत्तराधिकारी रता सिंह (१५२८-१५३१ ई०) बलवान शासक था। इसी समय चित्तौड़ पर गयानक आक्रमण हुआ जिसमें कना सामग्री भी प्रचुर मात्रा में नष्ट हो गयी।^{१०}

महाराणा उदय सिंह ने पश्चिमी पहलियों में आहड़ के सभी उदयपुर, मेवाड़ की नया राजधानी बनाई व प्रताप सिंह ने आजादी की वागडोर धामी उमरस्य गामाहाह जोर ताराचंद की उल्लेखनीय श्रेष्ठि हुई। व लक्ष्मिपति के एव वता क पापक भी। इसी समय आहड़ (१५६२ ई०) में 'ढोला मार' के चित्र बने तथा 'चावड रागमाता', (१६०५ ई० पर चित्रण काय हुआ। निसारदीन इस काल का प्रमुख चित्रकार था।^{११}

महाराणा कण सिंह और जगत सिंह (१६२८-१६६२ ई०) न मेवाड़ में पुन प्रासादों का निर्माण का काय किया। कई शासकों को जीता और भुगलों से सम्पर्क भी बताये रखा। साथ ही चित्रकला की उल्लेखनीय प्रगति हुई। चित्रकार साहजदीन इस काल के उल्लेखनीय चित्रकार रहे हैं।^{१२}

राणा जयसिंह (१६८०-१६९८ ई०) महत्वपूर्ण शासक था। उसके उत्तराधिकारी महाराणा अमरसिंह द्वितीय (१६९८-१७१० ई०) न मुगल सम्राट औरंगजेब से सगन्ध विगाट कर अजमेर के राजा जयसिंह और जाधपुर के राजा अजोतसिंह को प्रथम देने हुए मेवाड़ की प्रतिष्ठित परम्परा को कायम रखा। महाराणा सगामसिंह द्वितीय (१७१०-१७३४ ई०) के काल में मूर एव जिहारी द्वारा रचित पदों पर चित्रकारों ने चित्रा का निमाण किया, जिनमें चित्रकार जग नाथ का नाम उल्लेखनीय है। चित्रकला सीपठन एव सुचिन्तितता की दृष्टि से भी यह काल प्रशस्तनीय रहा है।^{१३}

तत्पश्चात् महाराणा जगत सिंह (१७३४-१७५१ ई०), महाराणा प्रतापसिंह द्वितीय (१७५१-१७५३ ई०), महाराणा रतनसिंह द्वितीय (१७५३-१७६० ई०), महाराणा आरिसिंह (१७६०-१७७३ ई०) तथा महाराणा हमीर सिंह (१७७३-१७७७ ई०) के नाम उल्लेखनीय हैं। महाराणा हमीर सिंह के काल शिकार के चित्र अधिक बने। इसी समय मेवाड़ की विभिन्न उपचित्रशालिया का भी विकास होने लगा।^{१४}

मेवाड़ के इतिहास का अन्तिम चरण महाराणा भीमसिंह (१७७७-१८२८ ई०) का काल चित्रकला में विशेष उल्लेखनीय है।^{१५}

यहाँ से रात्र्यानी शता का प्रारम्भिककाल प्रति निसार का द्वार। चावड में चित्रित १६०१ ई० की 'रागमाला' है। 'यह प्रति दृष्टिया स महत्वपूर्ण है। आरम्भ में निसार दो कलाकार का लक्ष्य विद्वानों के बीच मतभेद था। काल घण्टावाता का अनुसार यह मुगल चित्रशाला का कलाकार था। उहाने पश्चिमी भारतीय या प्रारम्भिक राजस्थानी शता पर मुगल शली के प्रभाव का इस प्रति में बताया^{१६} किन्तु श्री डगलस वरेट, वेसित ग्र एव डा० आन इकण के अनुसार निसार की परम्परागत भारतीय चित्रकार था। चानड 'रागमाला' की निश्चित शला का देखने हुए यह सही है। इसकी पुष्टि के लिए डगलस वरेट, वेसित ग्र एव एडविन विनी थड^{१७} आदि विद्वानों ने 'चौरपचाशिका' वग की कुछ सचित्र प्रतियों—प्रिस जाफ वल्स म्यूजियम सग्रह की 'गीतगोविंद' विभिन्न सग्रहों में जखरी 'भागवत' दशम स्क व (नाहा, भीठाराम) पति क चित्रा से 'इस' 'रागमाला' का मन्व व जोडा। डगलस वरेट एव वेसिल ग्रे ने चौरपचा शिका शीतो का उद्गम मेवाड़ में माना है।

चावड रागमाला में प्राक् राजस्थानी शैली के एवं भारतीय सुल्तानी शैलियों के प्रभाव स्पष्टतः दिखायी देते हैं। पृष्ठभूमि में लान हरे, रंग के सपाठ पण्ड मिलते हैं। इन रंगों की सपाठ पृष्ठभूमि 'चौरपचाशिका' वर्ग के चित्रों में है। रंग काफी तेज व चटकीले हैं।

स्त्री आकृतियाँ नाटो व स्थूल हैं। मुद्राएँ थोड़ी सतुलित हैं। नुकीली मुखाकृति, बड़ी मकरपाटे की आँखें, चेहरे पर लटकती बालों की लम्बी लट 'चौरपचाशिका' चित्रों के नजदीक है। 'चौरपचाशिका' चित्रों वाला तीखापन यहाँ समाप्त हो गया है परन्तु इनकी मनोवृत्ति वही है। पुष्पाकृति में चेहरे पर कही-कही गाँठें रंग के पानी से दाढ़ों का साया दिखाया है^{१४} जो प्राक् राजस्थानी परम्परा में है।

आकृतियों के वस्त्र आभूषण भी पूर्व परम्परा में हैं। पुरुषों को चाकदार जामा व पायजामा जव कि स्त्रियों को घाघरा, चोचो व ओढनों में दिखलाया है। उठा हुई स्थिति में घाघर में लगा पटका त्रिकोण रूप में बाहर की निकला है। आलंकारिक फूटना व पान में कुल्फानुमा अलंकरण का प्रयोग परम्परागत रूप में ही है। कही कही स्त्री आकृति के हाथों में उल्टे घटे के आकार की वर्ग जैसी काँई वस्तु दिखलायी गयी है^{१५} यह अभिप्राय लाहौर, चडोगढ, 'लौरच दा' एवं 'चौरपचाशिका' चित्रों में पहले से दिखायी देता है।^{१६} ये अभिप्राय उक्त 'रागमाला' में पूर्व परम्पराओं की क्रमबद्धता दिखाते हैं।

पुरानी परम्पराएँ वास्तु, वृक्ष एवं वादलों के चित्रण में भी हैं। चित्र के हाशिये से लग मडप, सामने का आधा खुला हुआ भाग ऊपर एक पट्टी में आकाश तथा वादलों का चित्रण पूर्व प्रवृत्तियों को दिखाते हैं। मडप से लगे चरुजिया आकार के गुंबद व मुँहरे पर कमल पखुडा आकार के अभिप्राय पुरानी परम्परा में हैं।^{१७} दीवारों में ताँचे एवं उन पर रखा सुराही^{१८}, दरवाज के पीछे छान्ती हुई स्त्री^{१९} या खन्ने को पकड़कर खड़ी हुई स्त्री आदि नये तत्व हैं जो परवर्ती मवादों चित्रों की विशेषता हैं। इस प्रकार पुरानी परम्पराओं के साथ नये स्थानात्म तत्वों का मिश्रण मेवाड के चित्रों की विशेषता है।

वृक्ष एवं लताओं के चित्रण में प्राक् राजस्थानी व सुल्तानी शैली के तत्त्वों का मिश्रण है। कुछ दृश्यों में वृक्ष के चारों ओर स्वेन वि-दुशों के अलंकरण 'चौरपचाशिका' चित्रों की खास विशेषता मिलते हैं। वृक्षा में सुल्तानी शैली के प्रभाव के अन्तर्गत शिराजों प्रभाव भी है, जस—ना का आकृतियों के सर की ऊँचाई तक पहुँचकर दो या तीन भागों में बट जाता।^{२०} 'माधरागिनी' के दृश्य में घास के झुप्पे दिखाते हैं।^{२१} जो कि नेशनल म्यूजियम संग्रह के 'भागवत' चित्रों में भी अंकित किये गये थे। 'गौरी रागिनी' में लताओं का कुंज^{२२}, नेशनल म्यूजियम संग्रह की 'गीत' नाविन्द म कृष्ण का इतजार करती राधा वाले दृश्य में मिलता है। 'रागिनी टाड़ी' के दृश्य में भी ये परम्पराएँ हैं।^{२३} पुरानी परम्परा में दोहरो मेहरावदार रेखा के अन्तर्गत चटाईदार शलों में पानों का चित्रण है। इस प्रकार का चित्रण नेशनल म्यूजियम संग्रह की 'गीतगोविन्द' में है। चावड 'रागमाला' में प्रयोग के वजाय निश्चित अथवा परम्परागत रूपा का प्रयोग किया गया है। अतः इस प्रति से पहले यहाँ राजस्थानी शैली के चित्र वन होंगे जिनमें 'चौरपचाशिका' वर्ग एवं नेशनल म्यूजियम संग्रह का गीतगोविन्द का नाम लिया जा सकता है।

चावड 'रागमाला' के बाद नेशनल म्यूजियम संग्रह की 'ढोना मारु' की प्रति है। इसके दो चित्रों को सब प्रथम डॉ० आनन्दकृष्ण ने अपनी पुस्तक मानवा पेंटिंग में प्रकाशित किया।^{२४} उनके अनुसार यह प्रति १६१८-१६ ई० के लगभग की है।

सोये हुए दम्पाति का दृश्य^{१२} सुल्तानी शली वाले शिराजी प्रभाव में है। इस चित्र में उठते हुए पहाड़ी टोले के बीच चौंरोर एकरंगी सपाट पृष्ठभूमि में ढोला एव मारू सोये हैं। घास के छोटे जुटटे अंकित हैं। इस प्रकार के टोल, उन पर घास के जुट्टों का अकन माडू 'नियामतनामा' के अलावा रायगड लाइब्ररी को 'लौरच दा के चित्रों में मिलता है। यहाँ उनका स्वरूप थोड़ा परिवर्तित हुआ है।

१६१४ ई० में मेवाड की मुगलों से संधि होने पर यहाँ के चित्रों पर मुगल प्रभाव दिखता है। लेकिन सुल्तानी प्रभाव जगतसिंह के काल (१६२८-५२ ई०) तक मिलता है। साहबदीन द्वारा चित्रित 'रागमाला' के 'मारू रागिनी'^{१३} के अकन में कुछ विशेषताएँ हैं। यह प्रति चावड 'रागमाला' पर ही आधारित है।

इन दोनों 'रागमालाओं' में 'मारू रागिनी' को ढोला एव मारू के रूप में चित्रित किया है। दोनों में दृश्य का संयोजन एक जसा है। चित्र के मुख्य तीन खण्डों में अग्रभूमि में एक छोर से दूसरे छोर तक फलों पहाड़ी है, बीच के भाग में ऊँट पर बठे ढोला एव मारू के रूप में 'मारू राग' व 'रागिनी' है और ऊपरी भाग में आकाश है। इस प्रकार का विभाजन राजस्थानी-मेवाड़ी चित्रों के लिये नया नहीं है। पूर्व परम्पराओं में भी विद्यमान रहा है। पश्चिमी भारतीय शैली की बर्लिन संग्रह वाली 'लौरचदा' में इसी प्रकार का स्थान विभाजन है। ऐसा अकन भारतीय सुल्तानी शैली के चित्रों में १५वीं सदी के अंत से ही मिलने लगता है, जैसे—कलाभवन का 'शाहनामा' अज्ञात संग्रह का 'सिक दरनामा' आदि। इनके बाद प्राक् राजस्थानी शैली की प्रतियाँ, जैसे—प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम तथा रायलैण्ड लाइब्ररी को 'लौरचदा' के अधिकांश चित्रों में इसी प्रकार का विभाजन है। यानी पुरानी परम्पराएँ इस काल के मेवाड चित्रों में किसी न किसी प्रकार विद्यमान हैं। १६१५ ई० की 'रसमजरी' को भी विद्वानों ने मेवाड में चित्रित माना है।^{१४}

जगतसिंह के अंतिम काल में पुष्पिका के साथ प्रतियाँ मिली हैं जिन पर स्थान एव चित्रकार का उल्लेख है। 'भागवतपुराण' को एक सचित्र प्रति भंडारकार आरिफतल इस्टीमेट, पूना में है।^{१५} पुष्पिका के अनुसार यह १६४५ ई० में उदयपुर में चित्रित हुई है।^{१६} चित्रकार साहबदीन एव सुलेखक जसवंत हैं।^{१७}

यहाँ १६२८ ई० की 'रागमाला' से भिन्न साहबदीन की चित्रशैली का एक निश्चित एव स्थापित रूप है। कामदेव द्वारा शिव को तपस्या भग करने वाले दृश्य में 'पृष्ठभूमि में लाल, तारा व लाजवर्दी रंग है लाजवर्दी रंगों का प्रयोग पश्चिमी भारतीय चित्रों में काफी पहले से होता रहा है।^{१८} रंगों के अलावा पृष्ठभूमि में तिरछा चाड़ा पट्टा के रूप में पहाड़ का चित्रण है। फात आकाश, नदी व अग्रभूमि के मदान सभी का समान समानान्तर तिरछे रूप में ही हुआ है। ऐसा संयोजन ईसरदा 'भागवत' प्रति में भी वाइ अंतर के साथ मिलता है। इस प्रकार के उदाहरणों में पूर्व परम्पराएँ एक निश्चित रूप में हैं।

प्रस्तुत चित्र में दुबल शरीर वाले शिव समभग मुद्रा में तस्थारत हैं। उनका दोचश्मी चेहरा राजस्थानी एकचश्मी चेहरों से भिन्न परम्परा में है। तस्थारत शिव की आख खुली हैं। दोचश्मी चेहरा का स्रोत पश्चिमी भारतीय जन तीर्थंकरों की व्यक्तित्वियाँ हैं।^{१९} सुल्तानी शैली के 'हमजाना' वाली प्रति में मंदिर में बठी देवी 'व प्रसिद्ध राजस्थानी शैली में प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम को 'लौरचदा' प्रति में मंदिर में स्थापित देवी प्रतीति में दोचश्मी चेहरे हैं।^{२०}

इस प्रति के अनेक चित्रों में चित्रित झूमनी हुई लताओं की श्री छडालावाला ने "स्प्रे लाइक प्लांट" कहा है। इनके छोर भाग पर तारेनुमा श्वेत फूल हैं। यहाँ ये फूल पृष्ठभूमि में फैले हैं। इस प्रकार का चित्रण 'चौरपचाशिका' चित्रों की विशिष्ट पहचान है। उन्हीं के एक प्रकार में अधस्ताकार खण्डों के रूप में पत्तियों को मजाकर रखा गया है।^{१५} माँडू 'नियामननामा' में भी इस प्रकार का चित्रण मिलता है। मन्हवी सदी के मालवा चित्रों में इन रूपों का प्रयोग पत्तियों के चित्रण के लिये भी हुआ है। इस प्रकार के वृक्षों के प्रकार व उनके अलंकरण सन्हवी सदी के मेवाड़ा चित्रों में पूर्व भारतीय चित्रकला में थे। छडालावाला के अनुसार इस प्रति के एक चित्र में कुलहदार पगडों का अंकन है।^{१६} जो कि प्राक् राजस्थानी चौरपचाशिका वर्ग की मुख्य विशेषता रहो है।

प्रस्तुत प्रति में प्राक् राजस्थानी शैली एवं पश्चिमी भारतीय शैली की परम्पराएँ विद्यमान हैं एवं चित्रकार साहबदीन ने इसे एक निश्चित संघे में ढालकर प्रयोग किया है। मुगल प्रभाव भी पर्याप्त है। मेवाड़ी चित्रों की प्रमुख विशेषता उनको खण्डों में बाँटकर चित्रण करना है जैसा कि हमने १६०५ ई० की चावड रागमाला में देखा था। ऐसा ही नाराजन नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली के 'भ्रमरगात' में मिलता है। ये चित्र लम्बे बल में हैं फलतः दृश्य का विभाजन तीन उड़े खण्डों में किया गया है। प्रस्तुत प्रति के एक पचाशित रंगीन चित्र में दृश्य के उपरी कोने में नीले रंग के आकाश का छोर सफेद पट्टी के रूप में चित्रित किया है। ऐसा चित्रण 'चौरपचाशिका' चित्रों में मिलता है। वहाँ नीचे का छोर काली दाँतेदार रेखा से चित्रित है। इस प्रति के कुछ चित्रों में लम्बे घेरदार जामे के साथ चकदार जामा भी मिलता है।^{१७} जो मुगलपुत्रकालीन परम्परा में है। इस प्रकार मेवाड़ में सन्हवी सदी के मध्य तक चकदार जामा व कुलहदार पगडों का प्रचलन अपवादस्वरूप दिखता है।

'रसिकप्रिया' (बीकानेर दरबार लाइब्रेरी)^{१८} के एक प्रकाशित चित्र में प्राक् राजस्थानी शैली का महत्वपूर्ण तत्त्व है। इस में त्रिभुज नीचे एक पतली पट्टी है जिसमें एक धालीनुमा वस्तु में सुराही रबी है, परन्तु इसी पट्टी में दूसरी तरफ वसे ही अभिप्राय दिखते हैं जो 'चौरपचाशिका' गाधुरी देसाई संग्रह, बम्बई की 'भागवत' प्रिंट ऑफ वेल्स म्यूजियम की 'गीतगोविन्द' में नीचे हाशिये पर मिलता है। वहाँ तिकोने पान के आकार के पत्ते तथा उनके बीच में दोहरी बड़ी रेखा का चित्रण है। इन सभी अभिप्रायों की समानता पूर्व परम्पराओं के साथ-साथ साहबदीन के वंशजों की किसी न किसी रूप में 'चौरपचाशिका' वर्ग से सम्बन्धित दिखती हैं। कुछ ऐसी ही सम्भावनाएँ डब्ल्यू०जी० आचर ने १६०५ ई० की चावड 'रागमाला' की चर्चा करते समय निसारदीन चित्रकार के लिये प्रकट की थी।^{१९}

रागमाला की अन्य प्रति नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली के संग्रह में है।^{२०} इसे जेम पैलेस रागमाला कहते हैं।^{२१} इस प्रति में राजस्थानी शैली की घनी पृष्ठभूमि अधिक मुखर हो उठी है। प्रयुक्त रंग बड़े हो चटकीले हैं जो कि डा० प्रमोदचन्द्र के अनुसार पश्चिमी भारतीय तेज रंगों की परम्परा में हैं।^{२२} डा० प्रमोदचन्द्र के अनुसार आकाश तथा बादलों के चित्रण में भी पूर्व परम्परा दिखती है।^{२३} आकाश के चित्रण में ही एक उल्लेखनीय वस्तु सूर्य का चित्रण भी है। यहाँ सूर्य की दोचदमी चेहरे या मानव मुख की भाँति दिखाया है। भारतकला भवन संग्रह के स्तुति ग्रंथ के नवग्रह पैनल में एकमात्र सूर्य की आकृति दोचदमी ही है। फलतः, मेवाड़ी शैली के बनावारों को ये परम्पराएँ प्राप्त थी जिनका प्रयोग उन्होंने यहाँ किया।

प्रस्तुत रागमाला में वक्षो पर चढ़ने उदर, गिलहरी, नाचते हुए मोर, डालो पर बैठे पक्षी सुखद एवं लभावना वातावरण प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार का चित्रण सर्वप्रथम पश्चिमी भारतीय शैली के 'वसंत विलास' में मिलता है। जन के चित्रण में भी पूर्ववर्ती परम्पराएँ हैं।¹¹⁴ चटाईदार रानी में पानी का चित्रण है। पाँच पत्तियों वाले कमल जिनके ऊपरी छोर पर नाल रंग से डाले (शेडिंग) दिखाया गया है प्राक राजस्थानी शैली के 'चौगपचाशिका' चित्रों की परम्परा में है।¹¹⁵

आनन्दकुमार स्वामी ने बोस्टन म्यूजियम संग्रह का राधा का इंतजार करते हुए कृष्ण का एक सुन्दर चित्र प्रकाशित किया है।¹¹⁶ शैली को दृष्टि से उक्त चित्र लगभग १६५० ई० के करीब की साहजदीन की शैली के अधिक नजदीक है। यह समानता स्त्री आकृतियों, उनकी शरीर रचना पठभूमि में वास्तु या पेड़ पौधों के चित्रण में देखी जा सकती है।

यह चित्र उच्चकोटि का है। साहजदीन की शैली के अत्यन्त परिष्कृत व उन्नत रूप को प्रकट करता है। राधा अपनी दो सखियों के साथ वगोचें में प्रवेश कर रही है। दूर वृक्षों की क्षरमुट के बीच कृष्ण एक लान विछावट पर बैठे हुए राधा के आने का इंतजार कर रहे हैं। आनन्दकुमार स्वामी न इसकी शृंगारत्मकता की तुलना 'वसंत विलास' के चित्रों से की है।¹¹⁷ भ्रमरो का चित्रण, वक्षो पर चढ़ते बदरो का चित्रण मिलता-जुलता है। इस समानता से पश्चिमी भारतीय शैली और मेवाड़ी शैली के सम्बन्ध का महत्वपूर्ण संकेत मिलता है।

सम्भवतः जैनधर्म से सम्बन्धित एक अन्य चित्रतः प्रति में भी कुछ विशिष्टताएँ पश्चिमी भारतीय चित्रों की हैं। उस परम्परा में चौफूलिये अथवा गोल वूटों का चित्रण है।

इस प्रकार हम पाते हैं कि यद्यपि सत्रहवीं शती में क्षेत्रीय शैलियों ने अपना स्वयं का ग्रहण कर लिया था और उन पर मुगल शैली के प्रभाव का भी निश्चित प्रमाण मिलता है। फिर भी वही नहीं मुगल पूर्व मुत्तानी शैली का प्रभाव चमत्ता आ रहा था। यह स्वाभाविक हो है क्योंकि उन शैलियों का अस्तित्व मुगल प्रभाव में रहा। यहाँ कुछ सन्नेतों द्वारा हमने इसे स्पष्ट किया है।

बूंदी

राजस्थानी के दक्षिण-पश्चिम क्षेत्र में बौटा से बीम भोल दूर बूंदी की एक छोटी सी रियासत है जिसका ऐतिहासिक महत्व है। सोलहवीं सदी के पहले दशक में बूंदी मेवाड़ के अधीनस्थ राज्य था। चोहान स्यमरा हाडा की बहन रानी कमावती के पुत्र उदयसिंह ने राव सूरजन को बूंदी का शासक नियुक्त किया। १५६८ ई० में रणथम्भौर की हार के बाद बूंदी के शासक मुगलों के अधीनस्थ हो गए। इस काल में मेवाड़ एवं बूंदी के राजनीतिक सम्बन्धों का अन्त हो गया।¹¹⁸

राजस्थान की क्षेत्रीय शैली के अतगत बूंदी चित्रशैली विशेष रूप से उत्तेजनीय है। प्रारम्भ में विद्वानों का विचार था कि बूंदी के हाडा शासक शत्रुशाल के समय (१६३१-१६५६ ई०) तक कोई लिपियुक्त प्रति नहीं मिली है। अतः १७वीं शती के प्रारम्भ में स्थानीय चित्रशैली की निश्चित जानकारी संभव नहीं। परन्तु कुछ दिना पहले श्री करी यल्व एवं माइतो बीच ने चूना 'रागमाला' एवं उसकी पुष्पिका को प्रकाशित किया। उनके अनुसार उक्त प्रति 'बूंदी चित्रशैली' ही नहीं बल्कि राजस्थानी शैली की प्रथमा चित्रित प्रति है।¹¹⁹ पुष्पिका के अनुसार यह चित्र चूना में ३०

सन् १५६१ में बने।^{११} यह वही प्रति है जिसके बारे में इसके पूर्व डॉ० प्रमोदचन्द्र^{१२}, डगलस वरेट^{१३} भी लिख चुके हैं।

श्री माइलोवीचके अनुसार ये चित्र मुगल ग्रंथ 'दीवान ए-अनवरी' (१५८८ ई० की) एवं खानखाना के लिए तैयार रामायण (ई० सन् १५८६-६८) के निकट है।^{१४} चूँकि इस रागमाला में उल्लिखित चित्रकार शाहो चित्रशाला के ईरानी उस्तादों के शिष्य थे तथा उनसे सम्बन्धित थे, इस कारण यह निकटता संभव है।

इस प्रति के इलाहाबाद म्यूजियम के 'भैरवी रागिनी' के दृश्य में^{१५} कुछ ऐसे तत्त्व हैं जो अप्रत्यक्षत 'चौरपचाशिका' वर्ग में नज़दीक हैं। इस चित्र में स्त्री आकृति के धाघरे में चारखाने की डिजाइन का अंकन, बड़े आकार के काले भ्रमर, पृष्ठभूमि में कहीं-कहीं तारेनुमा श्वेत फूल तथा लाल व गुलाबी रंग से केलों के फूल प्राक् राजस्थानी प्रसिद्ध हैं। ताड़ का लम्बा वृक्ष, उसकी पखनुमा पत्तियां विशेष उल्लेखनीय हैं। ताड़ वृक्ष का चित्रण पश्चिमी भारतीय शैली के फ्रियर आठ गैररी वाशिंगटन डी०सी० संग्रह के 'वसंत विनास पट' (ई० सन् १४५१) में यद्गतता से किया गया। 'चौरपचाशिका' वर्ग के 'भागवत' चित्रों में भी यदा-कदा मिल जाते हैं। प्रस्तुत दृश्य में इसका अंकन बहुत कुछ पूर्व चित्रणों की परम्परा में ही हुआ है।

"टोडी रागिनी" के दृश्य में नारी आकृति की चोली विशेष रूप से महत्वपूर्ण है। पीठ की तरफ से चोली खुली है जिसका खला हुआ कुछ अंग आगे पेट की तरफ भी दिखलाई पड़ता है। ऐसी ही चोली 'चौरपचाशिका' वर्ग के चित्रों में नारी आकृतियों को पहनाया गया है। इस प्रकार इसमें मुगलके साथ साथ स्थानीय व प्राक् राजस्थानी तत्त्वों का मिश्रण है।

श्री माइलोवीच ने किसी अज्ञात संग्रह की वृद्धि, शैली में अंकित शिकार के एक दृश्य को प्रकाशित किया। उनके अनुसार यह चुनार 'रागमाला' के अत्यधिक निकट है और संभवतः इसी कारण वे उन चित्र का समय प्रायः १६०० ई० मानते हैं।^{१६} पर यह दृश्य बड़ा विवादास्पद है। श्री जीव भारत कला भवन, वाराणसी में मन्मोहन 'गोतो गोविन्द' के रेखाचित्रों की भी चुनार 'रागमाला' के निकट मानते हुए उनका समय प्रायः १६०० ई० मानते हैं।^{१७} इसी प्रकार राष्ट्रीय संग्रहालय, नई दिल्ली की 'रागमाला' के रेखाचित्रों का चार 'गोताना' में कुछ विरामित प्रकृतियों को दर्शाने वाला बताकर प्रारम्भिक सत्रहवीं शती का माना है।^{१८}

चुनार 'रागमाला' की चर्चा करते समय हमने प्राक् मुगल परम्पराओं को देखा था, वे ही विशेषतः सर्वे इन चित्रों में भी मिलती हैं। इसके अलावा इसी प्रति के दूसरे चित्रों के कुछ और तत्त्व भी उल्लेखनीय हैं, जिनमें से एक तत्त्व मण्डप की छतों में चमड़े की पशुमुख का अंकन है। छतों तथा रक्षों के लम्बे रूप भाग के ऊपरी छोर पर पशुमुख का चित्रण प्राक् राजस्थानी परम्परा है।^{१९} इन पशुमुखों से निकले हुए झण्डे भी अंकित हैं। यह भी पूर्व परम्परा ही है। इन्हीं दो 'रागिनी' चित्रों में मण्डप के खम्बे तथा छतों के बीच बहुत पतली मेन्ट्रापदार घड़िया चौरपचाशिका चित्रों की तरह हैं। "रागिनी पंचम" में मण्डप में लगे फूलों के आकार, एक अन्य दृश्य में कमल पखुड़ी से बना विद्यावन भी प्राक् राजस्थानी परम्परा में है। इस प्रकार पूर्ण चित्रों में सोलहवीं शती के प्रारम्भिक भाग में परम्परागत भारतीय परम्पराएँ वटे निश्चित अर्थों में प्रचलित देखी जा सकती हैं।

जुतार 'रागमाला' तथा राष्ट्रीय संग्रहालय वाली 'रागिनी' प्रति से मिलती जुलती एक और 'रागमाला' प्रति है जिसका एक प्रति माधुरी देसाई संग्रह, बम्बई में है।¹³ बगल 'रागिनी' वाले प्रस्तुत दृश्य में वास्तु के छज्जो पर खम्भे पर कमल पखुटीनुमा नुकीली पत्तियों का आलेखन है। उन्हे पूरी तरह बरमा पखुडी नहीं कहा जा सकता, पर उसी अभिप्राय के कुछ परिवर्तित रूप प्रतीत होते हैं। पृष्ठभूमि में काला आकाश, "कोमा" आकार के अभिप्राय से बादल का अकन तथा श्वेत रेखा के द्वारा बरगने हुए पानी का चित्रण इत्यादि कुछ पूर्ववर्ती विशेषताएं उल्लेखनीय हैं। इस दृश्य में गहरे डाल की प्रगति बढ़ गयी है, पुरुष आकृति के चेहरे व वास्तु पर इसे देखा जा सकता है। व दी चित्रों में प्रवृत्ति क्रमशः बढ़ती जाती है।

बूंदी शैली के चित्रों में एक से अधिक स्थानीय भेद या उपशैली के चित्र हैं। मोतीचंद खन्ना की संग्रह में 'रागमाला' की अन्य चित्रित प्रति है जिसमें छ चित्र हैं। रागमालकोस के एक प्रकाशित चित्र¹⁴ में कुछ पूर्ववर्ती अथवा 'चौरपचाशिका' बग की विशेषताएं मिलती हैं। विशेष उल्लेखनीय "आकाशीय दृष्टि" में चित्रित मोटा है, अलकरण के रूप में कुछ स्थान पर नुकीली कमल पखुडी दिखती है, सर्वोपरि मोठे के ऊपरी छोर पर बैठी पुरुषाकृति है। ये विशेषताएं राजस्थानी शैली में प्रायः नहीं मिलती हैं। इस दृष्टि से इस चित्रित प्रति का महत्व बढ़ जाता है। साथ ही मुगल पूर्व कला, प्रवृत्तियों के १७वीं तक चले जाने की प्रमाणित करती है।

बूंदी शैली का एक अन्य स्थानीय भेद 'भागवतपुराण' की एक प्रति में मिलता है। इस प्रति के ४० चित्रित पृष्ठ कोटा म्यूजियम संग्रह में है। एक विक्टोरिया एण्ड अलबर्ट म्यूजियम, एक नासली एव हीरामानिक संग्रह में है। इस प्रति में मेवाड़ी, बूंदी व मुगल चित्रशैलियों का सामंजस्य है। प्रारम्भ में इसे मेवाड़ी शैली में ही रखा गया था।¹⁵ डगलस बरेट एव माइलोवीच ने इसके कुछ चित्रों को प्रकाशित किया है।¹⁶ श्री माइलोवीच के अनुसार इस प्रति पर इतर मुगल शैली का प्रभाव है।¹⁷ वस्तुतः इन चित्रों में प्राक् राजस्थानी प्रभाव प्रायः लप्त हो गया है, पर दृष्टि की मधुर, चपल चंचल नीड़ा-डगलम बरेट के अनुसार 'चौरपचाशिका' बग के 'भागवत' चित्रों की याद दिलाती है।¹⁸

मालवा

मेवाड़ के दक्षिण पूर्वी हिस्से में बसा मालवा वास्तव में राजस्थान की सीमा से बाहर है, पर सत्रहवीं शती की दूसरी राजस्थानी शैलियों के साथ ही इसका विकास भी होता है।¹ फलतः महा की कला परम्परा को उनमें अलग करके नहीं रखा या देखा जा सकता है। मालवा की राजधानी माण्डू भारतीय सुल्तानों के काल में कला एवं संस्कृति का प्रमुख गढ़ रही है। मालवा से सत्रहवीं शती के पूर्व तक जो चित्रित उदाहरण मिलें वे पश्चिम भारतीय शैली के हैं।² और प्राक् राजस्थानी शती के भी "ऐसी स्थिति में जबकि स्वयं मालवा में एक समृद्ध चित्र परम्परा विद्यमान थी इनका प्रभाव सत्रहवीं शती के मालवा चित्रों पर पड़ना बहुत स्वाभाविक है।

सत्रहवीं शती में मानवा शैली के जो चित्र मिले हैं उनकी विषयवस्तु मुख्यतः 'रामायण' 'भागवत' देवी महाभय' 'रसिकप्रिया' इत्यादि हैं। मानवा शैली की एक प्रमुख विशेषता यह है कि इसकी काफी कुछ विशेषताएं सत्रहवीं शती के प्रारम्भ से शुरू होकर अतः तक चलती रहती हैं। इनमें परस्पर एक क्रम अथवा सम्बन्ध व निश्चित रूप में मिलता है। मुगल पूर्व काल की प्रवृत्तियां सत्रहवीं शती के अंतिम

उदाहरणों तक चलनी रहनी है। इस दृष्टि से राजस्थानी शैलियों में मालवा चित्रों का विशेष महत्त्व है।

मालवा शैली की प्रथम चित्रित प्रति ई० सन् १६३४ की 'रसिकप्रिया' है।^१ इसी से मिनती-जुलती 'रामायण' की प्रति के अधिकांश चित्र भारत कला भवन में हैं।^२ 'रसिकप्रिया' में चित्रों का मूल संयोजन और कुछ आन्तरिक अभिप्राय 'चौरपनाशिका' चित्रों से प्रभावित हैं। कनक पट्टी का अंकन वाद की मालवा शैली में भी मिलता है। जैसे लगभग १६८० ई० के एक 'रासमंडल' के दृश्य में^३ नेशनल म्यूजियम संग्रह की दो अनग-अलग 'रागमाला' प्रतियों में क्रमशः वास्तु, झरोखे तथा बिछावन पर इस अभिप्राय को देखा जा सकता है। ये दोनों ही प्रतियाँ शैली की दृष्टि से सत्रहवीं शती के उत्तरार्ध से सम्बंधित हैं।

१६३४ ई० वाली 'रसिकप्रिया' एवं कनाभवन वाली 'रामायण' में इतने मोटे कौर जाने अधचन्द्राकार वादल दृश्य के ऊपरी एवं नीचे पर दिखलाये गये हैं। ये वादन पन्द्रहवीं शती के माँझू 'कल्पसूत्र' और 'कालकाचाय कथा' चित्रों की परम्परा में छैला कला भवन वाली 'रामायण' प्रति की कुछ और बात भी उल्लेखनीय है। एक तो उठनीसी बूदती पशु आकृतियाँ, इनमें हिरणों का चित्रण विशेष ध्यान देने योग्य है। इनकी आँखें गोल व बड़ी हैं तथा शरीर की गाढ़े हल्के रंगों की पट्टियों में बनाया है। भगिमाओ में स्वच्छन्दता एवं गति है। ऐसे हिरण हमें बलिन संग्रह की 'लौरचदा' प्रति में भी देखने को मिलते हैं। उक्त 'लौरचदा' भी अनेक दृष्टियों से मालवा क्षेत्र में चित्रित हुई है। इस प्रकार पूर्ववर्ती मालवा चित्र परम्परा का सत्रहवीं शती तक प्रचलन मिलता है। अन्य दृश्यों में कुछ और परम्पराएँ भी मिनती हैं।

मालवा शैली की एक विशिष्ट पहचान अनेक चित्रमालाओं में आलंकारिक हाशिये का अंकन है। कला भवन 'रामायण' के अनेक दृश्यों में चौड़े हाशिये हैं जिन पर विभिन्न प्रकार के आलंकारिक आलेखन हैं चारखाने की छिजाइन के अलावा ऐरावेस्क लतें तथा और भी कई प्रकार के अलंकरण हैं। प्रायः इन पट्टियों की पृष्ठभूमि कत्यई रंग की होती है। ई० सन् १६५२ की 'अमरु शतक' में, ई० सन् १६८० के 'रागमाला' भी यह प्रवृत्ति पूर्ण विकसित रूपों में मिलती है। नेशनल म्यूजियम की ही पुष्कर कवि के काव्य 'रमनेली' की चित्रमाला में अधिकांश दृश्य में ऊपर व नीचे दोनों तरफ अलंकृत हाशिये गने हैं। पहले भी हमें माँझू 'कल्पसूत्र' व 'कालकाचाय कथा' की प्रतियों में ऐरावेस्क लतेंवाले हाशिये मिलते हैं। जनेनर अंकन भी इस प्रवृत्ति से अछूते न रहे। कनक कला भवन 'लौरचदा' एवं बलिन म्यूजियम वाली 'लौरचदा' इस दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय हैं, जहाँ नीचे की पट्टियों पर पशु पनिया के अलावा मात्र पाल रंग की रेखा से ऐरावेस्क लतें अंकित हैं। यह प्रवृत्ति मानवा शैली में सत्रहवीं सदी के अंत तक चलती रहती है। भारतीय सुल्तानों की 'हमजानामा' (तूनीनगोन, प० जमनो), 'सिंह दरनामा' (एन० सी० मेहता संग्रह, जहमदावाद) तथा 'शाहनामा' (भारत कला भवन, धाराणसी) भी इस दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। इस प्रकार सत्रहवीं सदी के 'मालवा चित्र बहुत ही स्पष्ट संदर्भों में भारतीय सुल्तानवालीन प्रवृत्ति से जुड़े हुए हैं।

मालवा शैली के चित्रों में आरम्भ से ही पहाड़ों का अंकन अत्यंत परम्परागत रूप से होता है। इसमें गहरे रंगों से जैसे कत्यई, नीले आदि के ढोके क्रमबद्ध रूप से दिखलाये जाते हैं। ये ढोके अधचन्द्राकार घेरे में दिखलाये जाते हैं। इस स्थिति में इन घेरों के अंदर नियंत्रित ढग से घास के जुट्टे अथवा

कही-कही फूलों के बूटों मिलते हैं। इस प्रकार के पहाड़ कला भवन 'रामायण' से लेकर अठारहवीं शती तक ये मालवा चित्रों में वदावर मिलते हैं। लगभग १६५० ई० की वोस्टन 'राममाला', लगभग १६८० ई० की नेशनल म्यूजियम 'राममाला' प्रायः इसी समय की नेशनल म्यूजियम मद्रास वाली 'कृष्णलीला' तथा और भी कई प्रतियों में ये पल्लवखण्ड मिलते हैं। यह भी एक पूर्ववर्ती प्रभाव है कि मुल्तानशाली 'नियामतानामा' के निकट इनका स्रोत शिराजी चित्र हो सकत है।

मालवा चित्रों के वास्तु की एक निजी पहचान है। अधिकांश चित्रित प्रतियों में जहां वस्तु का अंकन किया गया, वही और श्वेत अथवा काली और नीली पट्टियों के द्वारा गुम्बदों की संरचना की गयी है।^{१३} ये गुम्बद सत्रहवीं शती की लगभग सभी प्रतियों में दिखायी गयी है। हमें मान्य है कि 'चौरपचाशिका' षष्ठी की प्रतियों में खरबुजिया गुम्बद मिले हैं, परन्तु प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम की 'लोरच-दा' एवं 'रायलीण्ड' 'लोरचन्दा' में मालवा चित्रशैली की भाँति रंगीन पट्टियों से सुसज्जित गुम्बद हैं। स्त्री आकृतियों में फुंदने का प्रयोग काफी किया है। ये फुंदन अपक्षाकृत बहुत बड़े तथा अलग ढंग के हैं। काले बड़े फुंदना से दोशिल लगती हैं। वेशभूषा एवं आभूषणों के साथ इनका 'प्राक्-राजस्थानी' या 'चौरपचाशिका' चित्रों में काफी अंकन हुआ है।

इन तत्वों के आधार पर कहा जा सकता है कि मालवा चित्रशैली कई प्रकार से पूर्व परम्पराओं से जुड़ी है। इनमें से कुछ प्रयत्नियाँ निश्चित रूप से माझू में पंद्रहवीं सोलहवीं सदी में प्रचलित थीं। इस क्षेत्र की प्रचलित परम्पराएँ सत्रहवीं सदी तक मिलती हैं। इनमें पश्चिम भारतीय शैली की विशिष्टताएँ भी हैं।

यद्यपि सत्रहवीं सदी के प्रारम्भ में विभिन्न केन्द्रों पर चित्रशालियाँ ने अपना रूप लिया, पर पंद्रहवीं-सोलहवीं शती की कला परम्पराओं का प्रभाव मिले जुले रूप में अनेक स्तरों पर पड़ रहा था। इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि मुगल पूर्वकाल में भी ये प्रयत्नियाँ थीं तभी सत्रहवीं शती के राजस्थानी चित्रों को प्रभावित कर सकी। ये परम्पराएँ इस काल में अपने क्षेत्र सीमा से आगे अन्य क्षेत्रों की भी छूयीं।

संदर्भ-संकेत

१ श्री हनुमन्चन्द्राय तान मंदिर पाटन ग संग्रहीत १४२३ ई० की सुपासनाहचरियम की चित्र प्रति जो भवाड क देलवाडा नामक स्थान पर चित्रित हुई। मुनि पुण्यविग्रय श्री सुपासनाहचरियमना हस्तलिखित पाथी श्री विजय वरलभ सुदी स्मारक ग्रंथ, पृ० १७६।

२ १४३६ ई० 'जलमून खडालावाला, काल, 'दि जोरिजिन एंड डेवलपमेंट आफ राजस्थानी पेंटिंग, भाग वा० ११ न० २, बम्बई १९१८ पृ० १८, खडालावाला काल एवं मातीचन्द्र ए कसीडरेगन आफ एन इलस्ट्रेटड मनुस्क्रिप्ट फ्रॉम मडप बुग (माझू) डेटेड, १४३६ 'ललितकला न० ६, अक्टूबर १९५६ पृ० ८२८ चन्द्र प्रसाद 'नोट्स ऑन माझू कल्पसूत्र भाग, वा० १२, न० ३ बम्बई १९५६, पृ० ५१-५४।

'कालकाचयकथा, चन्द्र प्रसाद, ए यूनिवर्सल कालकाचयकथा मनुस्क्रिप्ट इन द स्टेट्स ऑफ द माण्डू कल्पसूत्र आफ ए०डी० १४३६, 'बुलेटिन ऑफ द अमेरिकन जेडेमी ऑफ बयारस, वा० १, नवम्बर १९६७,

- वाराणसी, पृ० ११०। डॉ० आनन्दकृष्ण ने अनुसार राजस्थान इतिहास पुरातत्व मंदिर, जयपुर में भी इसी शली का एक सचित्र प्रथम का भाग है। सर्वे आफ राजस्थानी पेंटिंग, पी०एच०डी० थोसीस, बी०एच०यू०, १९६०, अग्रकाशित। डा० आनन्दकृष्ण ने प्रायः १४४० ई० के एन 'कलसुत्र का उत्प्रेषण भी किया है जिसका चित्र मुनि पुष्पविजयजी सग्रह में थे, यह पोथी मठपट्टण में किसी मनी ने लिए बनी थी, 'उपयुक्त', १९६०, पृ० २३।
- ३ मोरारकर, स०वि०, "ए डेटेड मनुस्क्रिप्ट आफ द 'कालाचायकपा' इन दि प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम, ब्रुलेटिन आफ द प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम ऑफ वेस्टन इंडिया', न० ६, १९६४-६६ बम्बई, पृ० ५६-५७, फिगर ६७ ७१। पोथी, सरयू 'एन इलस्ट्रेटेड आदिपुराण ऑफ १४०४ ए०डी० फ्राम यागिनीपुर', छवि वा० १, बनारस १९७१, पृ० ३२२-३३१, प्लेट ३३-३४ एवं फिगर ५८६-५८७।
- ४ खडालावाला काल एवं मोतीचंद्र, "एन इलस्ट्रेटेड कलसुत्र पेंटिंग ऐट जौनपुर इन ए०डी० १४५५', 'ललितकला', न० १२ अक्टूबर, १९६२, नई दिल्ली, पृ० ६१५।
- ५ दास रामकृष्ण, 'भारत की चित्रकला', बनारस, १९३६, पृ० ७१-८२।
- ६ शाह यू०पी०, 'मोर डाकुमटस आफ जन पेंटिंग एण्ड गुजराती पेंटिंग्स आफ सिक्सटीथ एण्ड लेटर सेंचुरीज, अहमदाबाद, १९७६।
- ७ शाहन, डब्ल्यू० नामन, "ए जन मैनुस्क्रिप्ट फ्राम गुजरात, इलेस्ट्रेटेड इन अली वेस्टन इंडियन एण्ड परशियन स्टाइल, आस इस्लामिका, वा० ४, एन आवर, १९३७, फिगर ३, ७, १० खडालावाला, काल एवं मोतीचंद्र, 'ए यू डाकुमटस आफ इंडियन पेंटिंग एरिएप्राइजल, १९६६ पृ० ३१-४३ खडालावाला, काल एवं मोतीचंद्र, 'उपयुक्त', न० ६, पृ० २०।
- ८ शाहन डब्ल्यू० नामन, उपयुक्त, पृ० १५६, मोतीचंद्र, जैन मिनिअचर पेंटिंग्स फ्राम वेस्टन इंडिया, अहमदाबाद, १९४६, फिगर १६६ ७३, खडालावाला, काल, 'लीम्स फ्राम राजस्थान, 'माग' वा० ४, न० ३, बम्बई, १९५६, पृ० १०, खडालावाला, काल एवं मोतीचंद्र, 'उपयुक्त', १९६६, पृ० २६-३७।
- ९ मोतीचंद्र, 'उपयुक्त, अहमदाबाद १९४६, पृ० ५५।
- १० मोतीचंद्र एन इलेस्ट्रेटेड मैनुस्क्रिप्ट आफ महापुराण इन द कलकत्ता आफ श्री दिगम्बर नया मंदिर, दिल्ली, 'ललितकला', न० ५, अग्रन १९५६, पृ० ६८-८१।
- ११ दास रामकृष्ण, 'एन इलेस्ट्रेटेड अवधी मनुस्क्रिप्ट आफ मोरचंदा इन द भारत कला भवन', 'ललितकला', न० १२, नई दिल्ली, १९५५-५६, पृ० ६४-७१, प्लेट ३, फिगर ए तथा १४ पृ० ७२।
- १२ चंद्र प्रमोद, 'उपयुक्त', भाग १, १९७६, प्लेट ६६ ७०।
- १३ एटिंगाउसन, रिचर्ड, 'पेंटिंग्स आफ द सुल्तानस एण्ड एम्परास ऑफ इंडिया', इन अमेरिका कलकत्ता, नई दिल्ली, १९६१, प्लेट १।
- १४ वहा।
- १५ आचर, डब्ल्यू० जा०, 'सेटल इंडियन पेंटिंग', लंदन, १९५८, पृ० ३१, एटिंगाउसन, रिचर्ड, 'द वोल्ता मनुस्क्रिप्ट्स आफ सुल्तान नासिरशाह खिलजी', भाग, वा० १२, न० ३, बम्बई, १९५६, पृ० ४२-४३ तथा पृ० ४० ४१ पर १२ चित्र।
- १६ खडालावाला, काल एवं मोतीचंद्र, 'उपयुक्त', १९६६, फिगर ४८, ५१, ५२, ५४, ५५, ६०, ६४ आदि।

- १७ कृष्ण आनंद, 'एन अर्ली रागमाला सीरिज', 'आस आरियटल्स, वा ४ एन आबर १९६२, पृ० ३७०
- १८ खडालावाला काल एव मोतीचंद्र "बी यू डाकुमेंट्स आफ इंडियन पेंटिंग", 'प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम बुनेटिन, न० ७ १९५९-६२, बम्बई, पृ० २३ २४, खडालावाला, काल एव मोतीचंद्र, 'उपयुक्त', १९६६, पृ० ५० ५३।
- १९ क्रैमरिश स्टेला, 'द आट ऑफ इंडिया यू द एजेज, सदन, १९५४, फिगर १८।
- २० खडालावाला, काल, एव मोतीचंद्र, 'उपयुक्त', १९६६, प्लेट ६, कृष्ण, आनंद, उपयुक्त, पृ० ६।
- २१ वही।
- २२ खडालावाला, काल व मोतीचंद्र, 'उपयुक्त', बम्बई, १९६६, पृ० ४४ ५५, फिगर १०१ ११६।
- २३ टिटली, नारा एम०, 'एन इलस्ट्रेटेड परसिथियन ग्लासरो आक द सिक्सटीथ सेंचुरी', "द ब्रिटिश म्यूजियम क्वार्टरली वा० १६, न० १२ सदन, १९६४-६५ पृ० १४-१६, प्लेट ३ एवं ७।
- २४ आचर, डब्ल्यू०जी०, 'सेंट्रल इंडियन पेंटिंग', सदन, १९५८, प्लेट १-२, आचर, डब्ल्यू०जी०, इंडियन पेंटिंग, सदन, १९५६, प्लेट १, स्वेल्डन, राबर्ट, 'द नियामतनामा, ए सेंडमाके इन मालवा पेंटिंग', भाग, वा० १२, न० ३, बम्बई, १९६६, पृ० ४६-४८ खडालावाला, काल एव मोतीचंद्र, 'उपयुक्त', १९६६, प्लेट ११ १२, फिगर १३१ १३६।
- २५ खडालावाला एव मोतीचंद्र 'उपयुक्त', १९६६, पृ० ६४ ६६।
- २६ 'वही, फिगर १५६-१६२, १६७ १६८, १७२, १७४।
- २७ गोयट्ज, हरमन, बरेट, डगलस एव ग्रे, बेसिल।
- २८ मातीचंद्र, 'मेनाड पेंटिंग' १९५७, नई दिल्ली, प्लेट १, ३, ५।
- २९ बीच, माइलो सो०, 'राजपूत पेंटिंग एट बूही एण्ड बीटा, बीस्टन, १९७४, प्लेट २, ११, १२, १७ आदि।
- ३० सी, शमन इ० एव चंद्र, प्रमाद 'ए यूनी डिसेम्बल तूतीनामा' एण्ड द कटीयूटी आक द इंडियन ट्रेडीशन आक मनुस्क्रिप्ट पेंटिंग, क्लोक्लैड (बलि गटन मगजीन, वा० १०५, नं० ७२६, विसम्बर १९६३ से रीप्रिंट)।
- ३१ कृष्ण, आनंद, 'ए री-असेसमेंट आक द तूतीनामा इलस्ट्रेशन इन द क्लीक्लैड म्यूजियम आक आठ', 'आर्टिबल एशियाई, वा० ३५ न० ३, अस्कोना, पृ० २५७ २५८।
- ३२ खडालावाला काल, चंद्र, प्रमोद एव गुप्त, परमेश्वरी काल, "ए यू डाकुमेंट्स आफ इंडियन पेंटिंग", सलितकला, न० १०, अक्टूबर, बम्बई १९६१, पृ० ४५ ५४, खडालावाला, काल एव मातीचंद्र, 'उपयुक्त', १९६६, प्लेट २५, पृ० ६६-१०३।
- ३३ खडालावाला काल, लीव्स फ्राम राजस्थान, 'भाग, वा० ४, न० ३, बम्बई, १९५०, पृ० २३ खडालावाला, काल एव मातीचंद्र 'उपयुक्त', १९६६, पृ० ८०, खडालावाला, काल एव मातीचंद्र 'ए कसीडरेशन ऑफ एन इलस्ट्रेटेड मनुस्क्रिप्ट फ्राम मध्य दुग (माह) डेटेड १४३६ ए०डी०, 'सलितकला', न० ६, जनवरी, १९५६, पृ० २६-२७ खडालावाला, काल एव मातीचंद्र 'एन इलस्ट्रेटेड कम्प्यूट पेंटिंग एट जौनपुर इन ए०डी० १४८५', सलितकला, न० १२, अक्टूबर, १९६२, पृ० १४, खडालावाला, काल, 'दि मघावन आक भारत कला भवन', छवि, बनारस, १९७१, पृ० ३१ ३२।
- ३४ नवाब, साराभाई एम०, 'द आलवेस्ट राजस्थानी पेंटिंग्स फ्राम जव भदास', अहमदाबाद, १९५६, पृ० २-२६, फिगर ५४।

३५ खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र 'उपयुक्त', १६६६, फिगर १०, १३ एवं १५।

३६ वहीं, पृ० ३२।

३७ वही, पृ० ६४ एवं मोतीचन्द्र तथा खडालावाला, कार्ल, "एन इलस्ट्रेटेड मैनुस्क्रिप्ट आफ़् द आरम्भिक एवं द क्लेक्शन ऑफ़ द एशियाटिक सोसाइटी बम्बई, 'जनरल आफ़् द एशियाटिक सोसाइटी' बम्बई एन०एस०, वा० ३८, १६६३, पृ० ११६।

३८ खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र, एन इलस्ट्रेटेड आरम्भिक एवं द एशियाटिक सोसाइटी आफ़् बम्बई, १६७४, फिगर ५३।

३९ खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र, 'उपयुक्त', १६६१, पृ० ४४।

४० खडालावाला, काल, मोतीचन्द्र, चन्द्र, प्रमोद एवं गुप्त, परमेश्वरीलाल, 'उपयुक्त' १६६१, पृ० ४६, कृष्ण, आनन्द, "एन प्रो-अरवरी इन्फ़ार्मेशन आफ़् राजस्थानी इलस्ट्रेशन", 'मास', वा० ११, न० २, बम्बई, १६५८, पृ० १८ २१, खडालावाला, काल, 'उपयुक्त', १६७१, पृ० २८ एवं टिप्पणी २०१ खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र, 'उपयुक्त', १६६१, पृ० १०६।

४१ बनारसीदास (माधुराम प्रेमी द्वारा संपादित), बनारस १६५७ पृ० ५, दोहा २६।

४२ कृष्ण, आनन्द 'उपयुक्त', १६५५ फिगर १-५ खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र, 'उपयुक्त', १८६६, फिगर ७८ १८५ खडालावाला काल, 'उपयुक्त', १६७१, प्लेट ४-६ एवं फिगर ७८ १०६।

४३ खडालावाला काल एवं दापी, सरयू 'मिनिएचर पेंटिंग (आन बट, वाम लोक एण्ड वेपर)', 'जैन आर्ट एण्ड आर्किटेक्चर, नई दिल्ली १६७५, पृ० ४१५।

४४ प्रे, बेसिल, 'वेस्टन इंडियन पेंटिंग हा द सिक्सटीथ सेंचुरी', 'बर्लिन्गटन मगजीन', वा० १० न० ५३६, फरवरी, लंदन, १६४८, फिगर १८, पृ० ४१ ४२, खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र 'उपयुक्त', १६६६, प्लेट २० २१ व फिगर १८२ १८७ प्रे, बेसिल 'राजपूत पेंटिंग', प्लेट ३, बेटे, डगलस एवं प्रे बेसिल 'इंडियन पेंटिंग', १६६३, पृ० ६६ पर प्लेट, आचर डब्ल्यू०जी० इंडियन मिनिएचर कलेक्टिवट, १६६० प्लेट ३२, बिजेद्रपुरी रागमाला के २४ चित्र (आउन डब्ल्यू० नामन, 'सम अर्ली राजस्थान राग पेंटिंग्स 'जनरल आफ़् द इंडियन सोसायटी ऑफ़् ओरिएण्टल आर्ट, वा० १६, कलकत्ता, १६४८, पृ० १६-२०९, खडालावाला काल एवं मोतीचन्द्र 'उपयुक्त', १६६६, फिगर १६६ १६८ आदि) 'भरव रागिनी' (आचर डब्ल्यू०जी०, 'सेंट्रल इंडियन पेंटिंग', प्लेट ३ स्कलटन, राबट 'उपयुक्त' प्लेट ३, 'लोरबादा' खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र, 'उपयुक्त' १६६६ फिगर १८८-१६५, आचर डब्ल्यू०जी०, 'उपयुक्त' १६६० प्लेट ३६। 'गीतगोविन्द' (प्रिंस ऑफ़ वेल्स म्यूजियम लुसेटिन' न० ४, १६५३-५४, बम्बई पृ० १ १८ आचर, डब्ल्यू०जी०, 'उपयुक्त', १६६६ प्लेट २२ २३), जयदेव व अन्य चित्रकार (खडालावाला काल मोतीचन्द्र चन्द्र, प्रमोद, 'मिनिएचर पेंटिंग फ्राम थी मोतीचन्द्र खजांची क्लेक्शन, नई दिल्ली १६६० फिगर २१, माधुरी देसाई सपह का भागवत का एक चित्र (बैरेट डगलस एवं प्रे, बेसिल, 'उपयुक्त', १६६३, पृ० ६७ पर) 'गीतगोविन्द' के प्राच चित्र (खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र, 'उपयुक्त', १६६६ फि० २०१-२०२।

४५ खडालावाला, काल एवं मोतीचन्द्र, 'उपयुक्त' १६६०, पृ० २४ तथा प्लेट ७ एवं चित्र २० खडालावाला काल एवं मोतीचन्द्र 'उपयुक्त', १६६६ पृ० १४७-१४८, फिगर १६६-२००। खडालावाला कार्ल एवं मिस्तल जगदीश, "द भागवत मनुस्क्रिप्ट फ्राम पालम एण्ड इसरदा—ए कसीडरेशन इन स्टाइल", ललितकला, न० १६, १६७४, पृ० २६ एवं ३२, प्लेट १४, फिगर ए ४, आचर, डब्ल्यू०जी०, 'राजपूत मिनिएचर फ्राम द

कलेक्शन आफ एडविन बिनी', बर्ड, पोर्टलैंड, १९९८, पृ० ४५, प्लेट ए०सी०, वेल्स, एस०सी० एण्ड बी० एम०सी०, गार्ड मून एण्ड, पीकॉक्स, यू याक, १९६५, नेटलॉग नं० ३ ए एव बी, पृ० ५६ पर प्लेट एव मुखचित्र, बीच, एम०सी०, 'द आट स ऑफ इंडिया एण्ड नेपाल', चित्र विभाग, बोस्टन, १९६६, पृ० १२२। कटलॉग नं० १४६, रगीन चित्र, पृ० १०१, स्विक् वाल्टर, "कृष्ण मठल", एन आवर, १९७१, पृ० ११८ एव फिगर २३, कृष्ण, आनंद, 'उपयुक्त', १९६३, पृ० ६।

४६ खडालावाला, काल एव मित्तल, जगदीश, उपयुक्त, नई दिल्ली, १९७४, पृ० २६।

४७ एक अन्य सूत्र के अनुसार इसके एक पन्ने पर १४७५ ई० के बराबर की तिथि भी परन्तु एक भी ऐसा प्रमाण नहीं मिला जिसने उक्त लेख या उससे फोटोग्राफ को देखा हो। इसकी पुष्टिका है तो प्रकाश में नहीं आयी।

४८ खडालावाला, काल एव मित्तल, जगदीश, 'उपयुक्त', नई दिल्ली, १९७४।

४९ इस चित्रावली का एक चित्र हरिदास स्वामी सग्रह बम्बई में है। ज्ञात हुआ कि यह चित्र वस्तुतः मेवाड़ का है।

५० कृष्ण, आनंद, आचर, डब्ल्यू०जी० एव बरेट, डी० के अनुसार यह मेवाड़ के हैं। खडालावाला, काल, ए मोत गोविंद सीरीज इन द प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम, 'प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम बुलेटिन', नं० ४, १९५३, १४ बम्बई पृ० १३।

५१ खडालावाला एक मोतीचंद्र, उपयुक्त, १९६९ प्लेट, २२ एव २३, शिवेश्वरकर लीला 'द पिक्चर आफ द चौपचाशिका, नई दिल्ली १९६७, प्लेट १४, ५७ ११, १३ १५, १८, १७।

५२ ब्राउन, डब्ल्यू० नामन, 'उपयुक्त', १९४८, पृ० ११०।

५३ परिसू, रतन, 'ए यू सेट आफ अली राजस्थानी पेंटिंग, 'ललितकला', नं० १७, प्लेट २, फिगर ३।

५४ स्विक् वाल्टर, उपयुक्त, १९७१ खडालावाला, काल एव मित्तल, जगदीश, 'उपयुक्त' १९७४।

५५ शिवेश्वरकर, लीला खडालावाला काल एव मित्तल जगदीश।

५६ स्विक्, वाल्टर खडालावाला।

५७ मित्तल, जगदीश।

५८ ब्राउन डब्ल्यू० नामन 'मनुस्क्रिप्ट इलेस्ट्रेशन आफ उत्तराध्यायनसूत्र', 'यू हेवेन, १९४१, खडालावाला काल 'लीक्स फ्रॉम राजस्थान', 'माग वा० ४ नं० ३, बम्बई, १९५०, पृ० १६ १८, कृष्ण आनंद, उपयुक्त १९४८ ५६ पृ० ११।

५९ मोतीचंद्र एव शाह, यू०पी०, 'यू डाकुमेन्ट्स आफ इंडियन पेंटिंग, अहमदाबाद, १९७५।

६० 'वही।

६१ मजूमदार, एम आर० 'टू इलेस्ट्रेटेड मनुस्क्रिप्ट आफ द भागवतदशमस्कंध', 'ललितकला', नं० ८, नई दिल्ली १९६० पृ० ५०।

६२ मेहता, एन०सी० 'ए यू डाकुमेन्ट आफ भुवरात्री पेंटिंग', जनरल आफ द इंडियन सोसायटी आफ जोरियटन आर्ट वा० १३, कलकत्ता १९४५, पृ० ३६।

६३ ग्रे, वेसिल 'उपयुक्त' १९३० प्लेट १।

६४ कृष्ण आनंद 'उपयुक्त' १९६८ पृ० ६।

६५ वशिष्ठ, आर० के०, मेवाड़ की चित्रावली परम्परा, जयपुर, १९८४, पृ० १।

६६ दास, श्यामल, बीर बिनोद, उदयपुर, पृ० ३५३-५८।

६७ राव सोमानी, 'हिस्ट्री ऑफ मेवाड़' जयपुर, १८७६, पृ० १६०

६८ वसिष्ठ, आर० के०, 'उपयुक्त' जयपुर, १९६४, पृ० ५

६९ वही, पृ० ६।

७० वही।

७१ वही।

७२ वही।

७३ वही, पृ० ७

७४ कानोडिया, गोपीकृष्ण, "एन अनिडेटेड राजस्थानी रागमाला" 'जनरल ऑफ द इण्डियन सासाइटी ओरियंटल आर्ट' वा १६, १९५२-५३ पृ० १५ फिगर १४ तथा रंगीन चित्र, खडालावाला, काल, मोतीचन्द्र चन्द्र प्रसाद, 'उपयुक्त' नई दिल्ली, १९०, पृ० ३०, चित्र संख्या ३१, खडालावाला काल, 'उपयुक्त' १९५८, (माघ) पृ० १२ के सामन पाने पर रंगीन चित्र, आचर डब्ल्यू० जी० 'उपयुक्त' पेंटलण्ड, १९६८, पृ० १-२ वर्रेट डगलस एवं मे बेसिल 'उपयुक्त' १९६३, पृ० १३४, पृ० १३२ पर दीपक राग, ली, शरमन, 'उपयुक्त' 'यूना' १९६० फिगर १२ बेल्व, एस० सी० एवं बीच एम० सी० 'उपयुक्त' १९६५, पृष्ठ ३४, प्लेट ७ आचर, डब्ल्यू० जी० 'उपयुक्त' 'मोनबटीनट', १९६०, प्लेट ३८।

७५ खडालावाला, काल मोतीचन्द्र एवं चन्द्र, प्रभोद, 'उपयुक्त' १९६०, पृ० ३०।

७६ वर्रेट, डगलस एवं मे बेसिल, 'उपयुक्त', पृ० १३४।

७७ वही।

७८ बिनी, एडविन घड 'उपयुक्त' १९६८, पृ० १।

७९ वर्रेट, डगलस एवं मे बेसिल, 'उपयुक्त' १९६३, पृ० १३२ पर चित्र।

८० कानोडिया, गोपीकृष्ण 'उपयुक्त', १९५२ फिगर २।

८१ ली, शरमन, 'उपयुक्त' १९६०, फिगर १३।

८२ शिर्षेश्वरकर, लीला 'उपयुक्त' १९६७ प्लेट ३।

८३ कानोडिया, गोपीकृष्ण, 'उपयुक्त' फिगर १।

८४ वही, फिगर ३-४।

८५ बेल्व, एस० सी० एण्ड बीच, एम० सी०, 'उपयुक्त' १९६५, फिगर ७, बिनी, एडविन घड, 'उपयुक्त' १९६८ फिगर २।

८६ कानोडिया, गोपीकृष्ण, 'उपयुक्त' १९५२-५३, फिगर ६।

८७ वही फिगर २४।

८८ वही, रंगीन चित्र (माघ रागिनी)।

८९ वही फिगर ०।

- ६० खडालावाला, काल, उपयुक्त' १९५८ माच, पृ० १२ के सामने वाले पेज पर रंगीन चित्र ।
- ६१ कृष्ण आनंद, उपयुक्त' १९६३ प्लेट ६७ ।
- ६२ वही, प्लेट ७ ।
- ६३ खडालावाला काल, मोतीचंद्र एवं चंद्र, प्रमोद, 'उपयुक्त' १९६०, चित्र स० २६ ।
- ६४ मोतीचंद्र, मेधा पेंटिंग सलितवला अकादमी पोर्टफोलियो न० ६ १९७१, प्लेट १, ली, अरमन, 'उपयुक्त' 'यूयान', १९६० प० २५, फिगर १४ आचर, टंक्यूंजी० 'उपयुक्त' पोर्टफोलियो, १९६८ प० ६ १८ फिगर ३ पाल, प्रतापदित्त, वनामिडल ट्रेडिशन इन राप्रूत पेंटिंग, 'यूयान' १९७८, प० ६० फिगर ७ ।
- ६५ मोतीचंद्र, 'उपयुक्त' १९८१, प्लेट १ ।
- ६६ खडालावाला, "लीडम फ्राम राजस्थान" 'माग' बा० ४, न० ३, पृ० २ ।
- ६७ वही, प० १-४ ।
- ६८ वही ।
- ६९ वही पृ० ८ के सामने रंगीन चित्र ।
- १०० वही प० ४ ।
- १०१ परिमू रतन 'उपयुक्त सलितवला' न० १७, फिगर ५६ ।
- १०२ मोतीचंद्र, 'उपयुक्त' महमदाबाद १९४६, फिगर ८५ १९५४ १५/ १५६ १६० ।
- १०३ खडालावाला काल एवं मोतीचंद्र 'उपयुक्त' १८६६, फिगर ११८ ।
- १०४ खडालावाला काल एवं मोतीचंद्र 'उपयुक्त' १९५६ १९६२, फिगर ६ ।
- १०५ खडालावाला काल 'उपयुक्त' १९५० प्लेट ७ ।
- १०६ वही पृ० ८ ।
- १०७ वही पृ० ५२, चित्र १६ ।
- १०८ वनजी पी०, द साइफ आफ कृष्ण इन इण्डिया आट १९७८, प० ३५ पर रंगीन चित्र ।
- १०९ खडालावाला, काल 'उपयुक्त' १९५० पृ० ५२ ।
- ११० वही, पृ० ५२ पर चित्र ।
- १११ आचर, टंक्यूं जी०, 'उपयुक्त' १९६० प्लेट ३८ का विवरण ।
- ११२ चंद्र प्रमोद "ए रागमाला सेट आफ द मेवाड स्कूल इन द नेशनल म्यूजियम आफ इण्डिया सलितवला बा ३-४ १९५६ ५७, पृ० ४६-५४ प्लेट १२ १५ ।
- ११३ वही प० ४६ ।
- ११४ वही पृ० ४६ ।
- ११५ वही, प० ५० ।
- ११६ चंद्र, प्रमोद, उपयुक्त १९५६ ५७, पृ० ५० प्लेट १२ फिगर १ । प्लेट १५, फिगर ७ ।

११७ शिवेश्वर, लीला, उपयुक्त १८६७, प्लेट ३ ४ ।

११८ कुमारस्वामी, ए० व० राजपूत पेंटिंग (कटलाग आफ न इण्डियन कलेक्शंस इन द वॉस्टन म्यूजियम आफ आर्ट्स), बोस्टन गैलरी ५ १९०६ प० ८६ पृष्ठ, प्लेट १८ ।

११९ टाड, कनल, राजस्थान का इतिहास लंदन १९५० ।

१२० वेल्च एम० सी०, ए पनाथर फ्राम एवरी प्रिडो १९७३ पृ० ४०, फिर १७ ए बाच एम० सी० राजपूत पेंटिंग एट ब्रूक्स एण्ड कोटा बोस्टन, १९७४ फिर १२ ।

१२१ वही, प० ६ ।

१२२ चन्द्र, प्रमोद 'बूनी पेंटिंग ललितरत्ना जगदमी, नई दिल्ली, १९५६ फिर १ ।

१२३ प्रे, बेसिल एव बरेट डी०, 'उपयुक्त १९६३, पृ० १४० ए एव १४३ पर चित्र ।

१२४ बीच, एम० सी०, उपयुक्त १९७४, पृ० ८ फिर ३४ एव १६ ।

१२५ चन्द्र, प्रमोद, उपयुक्त १९५६, फिर, १, प्रे, बेसिल एव बरेट, डी०, 'उपयुक्त १९६२ फिर १४३ पर चित्र ।

१२६ बीच, एम० सी०, 'उपयुक्त १९६४, फिर ८ ।

१२७ वही, फिर ६ ।

१२८ वही, फिर १० ।

१२९ शिवेश्वरकर, लीला, 'उपयुक्त नई दिल्ली १९६७, प्लेट १, ३ ।

१३० प्रे, बेसिल एव बरेट, डी० 'उपयुक्त १९६३, प० १४२ पर चित्र ।

१३१ खडालावाला काल मातोचन्द्र एव चन्द्र प्रमाण, 'उपयुक्त १९६०, फिर ३६ ।

१३२ चन्द्र प्रमाण, उपयुक्त १९५६-५७, पृ० ४६ ।

१३३ प्रे, बेसिल एव बरेट, डी० 'उपयुक्त १९६३, प० १४० एव १४१ पर चित्र । बाच एम० सी०, उपयुक्त १९७४, फिर ११ और १३ ।

१३४ बीच, एम० सी० उपयुक्त १९७४, पृ० ११ ।

१३५ प्रे, बेसिल एव बरेट, डी०, 'उपयुक्त १९६३, प० १४० ।

१३६ कृष्ण, आनन्द, उपयुक्त बनारस, १९६३ ।

१३७ खडालावाला, काल, द आरिजन एण्ड डेवनागरी आफ राजस्थानी पेंटिंग्स भाग, भा० ११, प० २ बम्बई, १९५८, पृ० ५८ ।

खडालावाला, काल एव मातोचन्द्र, 'उपयुक्त, ललितरत्ना, न० ५, अक्टूबर १९५८, प० ८२० चन्द्र, प्रमोद, 'उपयुक्त', भाग, भा० १२, न० ३, १९५६, पृ० ५१ ५४, चन्द्र प्रमोद, उपयुक्त, बुलेटिन आफ द अमेरिकन अकेडमी आफ बनारस, भा० १, १९६७ वाराणसी, प० ११० ।

१३८ लगभा १५०० ई० की इंडिया आफिन लाइवरी से इन का 'निर्माणनामा । (देखें पीछे) ।

१३६ खडालावाला, काल, 'उपयुक्त', माग वा० ४, न० ३, १६५० फिगर ११, ली शरमन 'उपयुक्त', 'सूपाव', १६६०, पृ० १७, फिगर ५ डी ।

आचर डब्ल्यू०जी० व विनी एडविन थड, उपयुक्त, पाटलण्ड १६६८, प० ५६, फिगर ४०

१४० आचर डब्ल्यू०जी० 'उपयुक्त', प्लेट ६ खडालावाला, काल, मालीचन्द्र एव चन्द्र प्रमाण, उपयुक्त, नई गिल्ली, १६६०, फिगर ४७, ली, शरमन, 'उपयुक्त', १६६०, फिगर ५, कृष्ण, आनन्द, उपयुक्त, १६६३, प्लेट ए ।

१४१ ली, शरमन, 'उपयुक्त' १६६०, प० ६ पर चित्र ।

१४२ कुमारस्वामी, ए०के०, 'कटलाग आफ द इडियन कलेक्शन इन द म्यूजियम आफ फाईन आर्ट्स', वास्टन, वा० ४, प्लेट ३ ।

१४३ कृष्ण, आनन्द, 'उपयुक्त', १६६३, प्लेट ए ।

मारवाड शैली के प्रारम्भिक उदाहरण

भारतीय चित्रों के इतिहास में सत्रहवीं सदी का बहुत महत्वपूर्ण योगदान है। सोलहवीं सदी के प्राक् राजस्थानी चित्रों के बाद क्षेत्रीय शैलियों के उदय एवं क्रमिक विकास का इतिहास इसी काल से शुरू होता है।^१ राजस्थान अनेक छोटे बड़े राज्यों में विभक्त था जहाँ राजपूता की अलग-अलग शाखाओं ने राज्य किया। इन राजवाड़ों ने चित्रकला को पूर्ण प्रश्रय दिया तथा उनके आश्रय में चित्रकारों ने स्थानीय परम्परा के साथ जो चित्र बनाये वे ही वहाँ की चित्रशैली हो गयी। इन्हें क्षेत्रीय शैलियों या राजस्थानी चित्रकला की उपशैलियाँ के नाम से जाना जाता है। इन शैलियों की वर्णयोजना, पृष्ठभूमि अंकन और चित्र में अंकित पुरुष स्त्रियों की पोशाकें, आभूषण तथा आकृति की दृष्टि से एक दूसरे से अलग किया जा सकता है। इनके प्रारम्भिक त्रियुक्त उदाहरण हमें सत्रहवीं सदी के प्रारम्भ से ही मिलने लगते हैं।^२

मेवाड़, बूंदी, मारवाड़ आदि केन्द्रों से राजस्थानी शैली के आरम्भिक चित्र मिले हैं।^३ काला तर म बोटा^४, जयपुर^५, बीकानेर, विशनगढ़ आदि केन्द्रों से अलग अलग चित्रशैलियों का उदाहरण मिले हैं। राजस्थान के इतिहास में मारवाड़ राजनीतिक, आर्थिक एवं सांस्कृतिक दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण था। मेवाड़ के समकक्ष यह राजपूताने का सबसे बड़ा राज्य रहा है।^६ सामान्यतः यहाँ मान्यता है कि यहाँ के शासकों ने भी मेवाड़ आदि राज्यों का ही भाति प्रारम्भिक १७वीं शती से तो निश्चित रूप से चित्रकला को प्रश्रय दिया। यद्यपि मारवाड़ चित्रशैली के अपेक्षाकृत कम उदाहरण सामने आये हैं फिर भी राजस्थानी चित्रकला के इतिहास में मारवाड़ शैली का उल्लेखनीय स्थान है।^७ डॉ० हरमन गायट्ज के अनुसार यह जयपुर शैली की जन्मदात्री रही है।^८ परन्तु इस विषय में मतभेद है।

सत्रहवीं सदी में मारवाड़ के दरबार से अपेक्षाकृत कम चित्र मिलने के कारण मारवाड़ शैली का प्रारम्भ अत्यन्त विवादास्पद है।^९ डॉ० हरमन गायट्ज ने इसे मेवाड़ शैली से प्रभावित माना है तथा इसके उद्भव में मेवाड़ शैली के योगदान की संभावना प्रकट की है।^{१०} परन्तु दाना चित्राश्रयों का प्रारम्भिक स्वरूप स्पष्ट भिन्नताओं के आधार पर यह संभावना तकलीफ प्रतीत होती है।

तारानाथ^{११} का क्या के अनुसार सातवीं सदी में मारवाड़ पश्चिमी भारतीय चित्रों का प्रमुख केन्द्र था, पर यह कथन विवादास्पद है एवं इसका कोई प्रमाण नहीं मिला है।

जसनमेर, गुजरात एव मारवाड के पोरीयाना, सग्रहालयों में सोलहवीं सत्रहवीं सदी एव उससे पूर्व के अपभ्रंश शैली के जन चित्रों की भरमार देखते हुए मारवाड में जनवर्मावलम्बियों की उपस्थिति एव प्रभाव पर नजर डालते हुए इतना अवश्य स्वीकार करना चाहिए कि बारहवीं सदी से लेकर सोलहवीं शताब्दी तक मारवाड प्रदेश में कलात्मक गतिविधि समुचित रूप से विकसित रहा होगा। जोधपुर के किले की १५७८ ई० में अकबर ने तथा १६७९ ई० में औरंगजेब ने लूटा था। संभवतः इस लूट में चित्रों का सग्रह नष्ट या अस्त-व्यस्त हो गया।^४

इस युग के जिनने सचित्र ग्रंथ भिन्नते हैं वे अपभ्रंश शैली के हैं जिसका प्रचलन समस्त पश्चिम भारत में था। अतः पुष्पिका के अभाव में किसी भी चित्र का निश्चित रूप से मारवाड प्रदेश में चित्रित मानना उतना ही मुश्किल है जितना गुजरात प्रदेश का। मारवाड के महाबोर मंदिर से मिले सचित्र पट्टों को देखकर यह प्रमाणित होता है कि मारवाड एव गुजरात दोनों ही प्रदेशों में एक साथ व्यापक स्तर पर एक ही शैली (अपभ्रंश शैली) में जनघर्मी चित्र बन रहे थे।^५ सभी विद्वानों के भिन्न-भिन्न कथनों का तात्पर्य यही है कि सत्रहवीं सदी के पूर्व मारवाड गुजरात के चित्र एक ही शैली के थे तथा मारवाड भी चित्रों का प्रमुख केन्द्र था।

डा० एच० गोमट्ज के अनुसार,

Personally I am inclined to regard Marwar as the main home of a variety of Gujarati painting.^६

डा० मोतीचन्द्र के अनुसार,

It is difficult to say whether the unplaced manuscript in our list belong to Gujarat or Marwar.^७

ऐतिहासिक, भौगोलिक एव साहित्यिक साक्ष्य से भी मारवाड एव गुजरात की निकटता प्रमाणित होती है।^८ गिरनार पर्वत से मिले शिलालेखों से इसकी पुष्टि हाता है। यह शवन्तेश स्वर्धामन का है जिसका राज्यकाल वि० स० २०७ ई० (सन् १५०) है। उक्त शिलालेख के अनुसार शवन्तेश का राज्य विस्तार मारवाड और साबरमती के आस पास का प्रदेश था।^९ दसवीं सदी में मारवाड एव गुजरात का विभाजन हाता है। पन्द्रहवीं शताब्दी तक मारवाड एव गुजरात का साहित्य एक ही था जो मरगुजर साहित्य के नाम से जाना जाता था। गाथा एव संस्कृति की निकटता, भौगोलिक दृष्टि से निकटता एव वास्तु में समानता का आधार पर कहा जा सकता है कि मारवाड एव गुजरात में चित्रों की शैली भी एक ही रहा होगी।^{१०}

ग्यारहवीं शताब्दी से सत्रहवीं शताब्दी तक गुजरात पश्चिमी भारत का चित्रों का प्रमुख केन्द्र था। यद्यपि इसका बाद भी यहाँ इस शैली के चित्र बनते रहे, परन्तु प्राक् राजस्थानी शैली के रूप में जो कला जादौलन उत्तर भारत में चल पड़ा था उससे गुजरात का कला भी अछूता न रह सका। सोलहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में यहाँ राजस्थानी प्रकार के चित्र भी बनने लगे। इसका अनेक प्रमाण मिले हैं।^{११} अतएव इस शैली को गुजरात की राजस्थानी शैली भी कहा जा सकता है।^{१२} इस शैली की प्रारम्भिक नात सचित्र प्रति 'संश्राट्यामून'^{१३} को है जो कि मातर गाँव (जहमदाबाद के निकट) में विक्रम संवत् १६४० (१५८३ ई०) में चित्रित हुई। अब यह प्रति एल० डी० इस्टाट्यूट ऑफ इंडोलॉजी,

अहमदाबाद संग्रह में है। मातर के पास खम्भात में 'सग्रहणीसूत्र' की एक दूसरी प्रति १५८७ ई० में बनी।^{१५} यह भी उक्त संग्रह में ही है। इन दोनों प्रतियों की प्राप्ति से गुजरात में सोलहवीं शती के उत्तरार्द्ध में राजस्थानी शैली का अस्तित्व सिद्ध होता है। तथा उसके स्वरूप का पता लगता है। १६वीं शती के अन्त एव १७वीं शती के प्रारम्भ में गुजरात में प्राक राजस्थानी प्रकार की चित्रशैली के दो वर्ग दिखालाई पड़ते हैं। पथग वर्ग के चित्रों की शैली १५५० ई० के 'सग्रहणीसूत्र' से साम्य रखती है तथा दूसरी है तथा दूसरे वर्ग के चित्रों की शैली १५८७ के 'सग्रहणीसूत्र' के निकट है। इन दोनों वर्गों की शैली में अन्तर है।

इस आगे मारवाड शैली के चित्रों की विवेचना करते हुए देखेंगे कि मारवाड शैली का उद्भव भी इन्हीं दोनों वर्गों के चित्रों से हुआ है। प्रथम वर्ग के अन्तर्गत १५८३ ई० की 'सग्रहणीसूत्र' १५६१ ई० की 'उत्तराध्यायन' मन्त्र, १५६८ ई० का 'भागवतदशमस्कन्ध' १६१० ई० की 'भागवतदशमस्कन्ध' काकरोली संग्रह की 'बालगोपाल स्तुति'^{१६}, मुनि पुण्यविजय संग्रह की 'रत्निरहस्य', जगदीश मिश्र संग्रह की 'भागवतदशमस्कन्ध' कुवर संग्राम सिंह की 'बालगोपाल स्तुति' एवं एन० सी० मेहता 'गीतगोविन्द' की सचित्र प्रतियाँ हैं।^{१७} १६१० ई० की 'भागवतदशम' स्कन्ध जोधपुर के पुस्तक प्रकाश (पुस्तकालय) में है।^{१८}

दूसरे वर्ग के अन्तर्गत १५७६ ई० का 'पाश्चनाथ विवाहुल, उपासकदशाग सूत्र', १५८७ ई० की 'सग्रहणीसूत्र' काकरोली संग्रह के 'भागवतदशमस्कन्ध' का एक चित्रित पन्ना बड़ीदा, एन० एम० नवान संग्रह की 'रागमाला भारत कला भवन संग्रह की 'रागमाला' भारत कला भवन संग्रह की 'रत्निरहस्य', देवप्रियमल जैन भट्टार संग्रह की 'सग्रहणीसूत्र' १६०८ ई० की 'रागमाला' का एक पृष्ठ है।^{१९}

इन सभी चित्रों पर अपभ्रंश शैली की गहरी छाप है। जैसे बादलों का लहरदार रूप में चित्रण, जन का चटाईदार अकन आदि। कहीं-कहीं अडाकार प्रतियों के गुच्छे मिलते हैं जो चित्र के भीतर की ओर झुकते हैं। ये चित्र एक ओर अपभ्रंश शैली से कुछ अंशों में जुड़े हैं वहीं इन पर प्राक राजस्थानी वर्ग का भी प्रभाव है। वस्तुतः यह एक स्वाभाविक प्रणिया है। वस्त्राभूषण वादा, पृष्ठभूमि में वक्ष लताओं, कई जड़ों में विनाजित एकरंगी मण्डप पृष्ठभूमि इत्यादि में 'चौरप ताशिका' वर्ग के चित्रों का प्रभाव है।

सम्भवतः मारवाड चित्रशैली का उद्भव सोलहवीं शती के इन दोनों वर्गों के चित्रों से ही हुआ है। इन दोनों वर्गों के चित्रों में समानता होती हुई भी तात्त्विक रूप से अन्तर है। पहले वर्ग के चित्रों का चित्रकार गोविन्द है।^{२०} इन चित्रों में आकृतियों के चेहरे विशेष प्रकार के हैं। एकरंगी चेहरे के मात उठे हुए हैं दूसरे शब्दों में कुछ गहरा निचले हुए हैं नाक का छार भाग नुकीला न होकर कुछ गोलाई लिये हुए स्वाभाविकता के निकट है। आँखा में पुतली बहुत छोटी तथा ऊपरी, किनारे का छूती हुई बनी हैं। मुद्राकृति का यह स्वरूप ही इनकी विशेषता है।

द्वितीय वर्ग के चित्रों में मुद्राकृति अपेक्षाकृत नुकीली है। चेहरे में आँखें बड़ी हैं। नाक नुकीली पतले होठ व दोहरी ठुड्डी है। कृत भित्तिनर के चेहरे गोविन्द के चित्रों से भिन्न परम्परा में हैं।

आकृतियाँ नाटी तथा भरे बदन की हैं। इनका वेगपूण अकन एव कुछ प्रतियो मे अलकारिक पृष्ठभूमि की प्रकृति भी भोविन्द के घराने से नितान्त भिन्न है।

सम्भवत मारवाड़ के चित्रकारो ने इन दोनो वर्गों की शैली से कुछ कुछ तत्त्वो को लिया होगा जिनकी विवेचना हम आगे करेंगे। पर मारवाड़ के प्रारम्भिक चित्र द्वितीय वर्ग के चित्रो से अधिक प्रभावित प्रतीत होते है। द्वितीय वर्ग की 'रागमाला' चित्रो की सम्पूर्ण सचित्र प्रति भारत कला भवन, वाराणसी संग्रह मे है। इसे सबप्रथम डॉ० आनन्द कृष्ण ने प्रकाशित किया।^{११} इसमे पुष्पिका नहीं है। डॉ० आनन्द कृष्ण के अनुसार यह गुजरात मे १६०० ई० के आस पास चित्रित हुई होगी।^{१२} मारवाड़ शैली की प्रारम्भिक प्रति 'पाली रागमाला' (जिसकी विस्तृत चर्चा हम आगे करेंगे) की वेगपूण आकृतिया कोणीयता, वस्त्र-वि यास, (कम घेर के लहंगे एव पीछे फहराते दुपट्ट), 'चौरपचाशिका' परम्परा वाले कम्प संयोजन आदि कला भवन 'रागमाला' से अत्यन्त निकट हैं। इसके आधार पर यह सम्भावना होती है कि पाली रागमाला का चित्रण भारत कला भवन 'रागमाला' की परम्परा मे हुआ है। कला भवन 'रागमाला' के दृश्य रेखा प्रधान है। 'पाली रागमाला' मे रेखाओं के स्वान पर वर्णयोजना आकृतियों के मासल मुख, भरी हुई पृष्ठभूमि जादि नये तत्त्वो का समावेश हुआ है।

मारवाड़ शैली का ज्ञात प्रारम्भिक उदाहरण १६२३ ई० की मारवाड़ के ठिकाने पाली मे चित्रित 'रागमाला' है।^{१३} उसके पूर्व की चित्र परम्परा के बारे मे निश्चित रूप से कुछ भी कहना मुश्किल है। इसके चित्रकार वीरजी है।^{१४} वीरजी जैसे नाम प्राय गुजरात एव कभी कभी दक्षिण राजस्थान मे प्रचलित रहे हैं।^{१५} इस 'रागमाला' के ३२ चित्र कु सन्नम सिंह जयपुर के निजी संग्रह मे एव पाँच चित्र नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली मे हैं। इस रागमाला मे निम्नलिखित पुष्पिका है (लेख न० का)

राठौर राय श्री राजा श्री

गोपालदास जी तत्पद पुर-दररा राठौर श्री श्री विट्ठलदास

श्री तस्य भ्रातरा श्री राठौर श्री मोहनदास

श्री चिरि श्री श्री शम्भु भवतु लेख प्रादकयोह सवा १६६० वर्षे भागसरा

सुदी १० शके पडिता वीरजी करातह^{१६}

अर्थात् इस प्रति को १६२३ ई० मे 'वीरजी' चित्रकार ने पाली के शामक श्री विट्ठलदास चपावत के लिए चित्रित किया। विट्ठलदास महाराजा राजसिंह के साथ जहागीर की सेवा मे मुगल दरबार मे नियुक्त थे। मितम्बर १६२२ ई० मे ये लोग कुछ समय के लिए मुगल दरबार से अवकाश लेकर मारवाड़ लौटे। गजसिंह पुन १ मई १६२३ ई० को लौट गये। विट्ठलदास के लौटने के सम्बन्ध मे कोई प्रमाण नहीं है। ये जब अवकाश लेकर लौटे तभी इस रागमाला का जन्म शुरू हुआ होगा।^{१७}

पाली 'रागमाला' का चित्रण गुजरात के चित्रो के निम्न है। इस प्रति के चित्र जहागीर काज एव उनके थोटे दाद के जावेर एव परात के भिन्न चित्रो के निरूप हैं। विट्ठलदास के जहागीर के दरबार मे रहने के कारण पाली पर जहागीरी प्रभाव है। पुरुषों की पगडो एव चारदार जामा जहागीरी चित्रो के निम्न है।

उक्त प्रति में स्त्री आकृतियों (चित्र २) के अकार में अपभ्रंश शैली के चित्रों एवं प्राक् राजस्थानी चित्रों की सपाट एवं अकड़ी हुई आकृतियों के स्थान पर अधिक स्वाभाविक, चंचल उन्मुख आकृतियों का अवन हुआ है। शारीरिक अनुपात के अनुकूल पतनी कमर औसत आकार की आकृतियाँ, लम्बे मांसल हाथ एवं लम्बी पतली उगलियाँ, आगे की झुकता ढालुवा माथा आवश्यकता से लम्बी नुकीली नाक का अवन हुआ है। गोत्र आँवें एवं माथे से सीधी जाती लम्बी नुकीली नाक का अवन १५८३ ई० की मातर 'सग्रहणी सूत्र' के निकट है।^{१४} बड़ा अडाकार चेहरा, अत्यन्त छोटी गदन, गोलाई लिये चपटी ठुडकी का अवन मालवा शैली के चित्रों के निकट है।^{१५} पानी 'रागमाला' की स्त्री आकृतियों पर मालवा शैली का गहरा प्रभाव प्रतीत होता है। स्त्रियों के आभूषण में हनुली, काले मोतियों की माला, काले धागे में पिरोये चौकोर लाकेट का अवन समकालीन अन्य राजस्थानी चित्रों से काफी भिन्न है। काले धागे में पिरोया लाकेट (चित्र ३) मालवा शैली के चित्रों में भी मिलता है। अपभ्रंश चित्रों की 'कल्पमूल, बालकाक्या' को कई परम्पराएँ हैं, जमे—हनुलीनुमा गले का आभूषण, लम्बी पतनी गदन वाले बड़े हुए ऊँट का चित्रण आदि।^{१६}

इस प्रति के चित्रों में हमें भिन्न वर्गों का प्रभाव मिलता है। इन चित्रों (चित्र ३) की प्रथम दृष्टया अनुभूति काफी कुछ 'चौरपत्राशिका' वर्ग के नजदीक होने की होती है। विस्तार रूप से मडप व उसकी आंतरिक साजसज्जा, वादलों इत्यादि के अवन में यह निकटता देखी जा सकती है (चित्र ३), हाशिये से लगे मडप पम्भों व मुँदरे पर सोडेड कमल पगुड़ी व एरावेस्क लत्तर का अलंकरण 'मध-माधवी रागिनी'^{१७} में मुँदरे से लगे पशुमुख का अवन इत्यादि विशिष्टताएँ उल्लेखनीय हैं। मडप के भीतर आयतान्तर पलंग है जिसपर चारखाने की डिजाइन वाला आलेखन है व ऊपर छोर पर मसनद रखी है (चित्र ३)। इस प्रकार का मजा हुआ मडप, उमरे गहरे रंगे नायक नायिका, ऊपर काला आकाश और दातेर दादल के रूप में दृश्य का संयोजन 'चौरपत्राशिका' चित्रों के निकट है। कई चित्रों में^{१८} स्तूल के अश्वत्थ पाये (चित्र ३), ऊँची खड़ाऊँ जादि का अवन भी उक्त वर्ग के प्रभाव में है।

दीपक राग, आसावरी रागिनी आदि कई चित्रों में गहरदार आकाश का अवन 'आरण्यकपत्र' (१४१६ ई०) एवं माठाराम 'भागवत' के चित्रों के निकट है।^{१९} जसा कि हमने पहचान ही चर्चा की कि उक्त 'रागमाला' पर गुजरात के चित्रों का प्रभाव है (गुजरात के चित्रों से हमारा नात्त्व सोनहवीं सदी के अंत वाले गुजरात के राजस्थानी चित्रों से है)। छोटी पतनी पतिया का अवन (चित्र-२) 'भारपना-शिरा' एवं गुजरात के चित्रों दोनों ही वर्गों में पाते हैं और उभी परम्परा में यहाँ अवन हुआ है।^{२०} आसावरी रागिनी, कामोदिका रागिनी में अडाकार बड़े हिस्से में नीमा जाकार से पतिया का अवन 'आरण्यकपत्र' एवं १४४० ई० के 'महापुराण' चित्रों का परम्परा में है।^{२१} पुष्प आश्रिता (चित्र ३) की धूमी हुई छाती, चाकदार जामा, चेहरे का प्रकार, बेगमयता आदि का अवन भी 'चौरपत्राशिका' समूह के प्रभाव में है।^{२२} यहाँ उस समूह के चित्रों से परे हटकर मोट नपड़े के चाकरार जामे का अवन हुआ है।

गुजरात शैली की इस 'रागमाला' पर गहरे प्रभाव की चर्चा हम पहले दो बार चुके हैं। जसा कि हमने ही चर्चा की है इस प्रति का अवन बना भवन 'रागमाला' (चित्र १) के प्रभाव में हुआ है। दोनों प्रतिमा के आसावरी रागिनी के चित्र में मोत धूमती हुई रेखाओं द्वारा पहाड़ों का अवन, इतर उधर

भागते सपनों की हलचल से उत्पन्न गति आदि का अंकन एक जैसा है।^{१४} जबकि समकालीन अन्ध 'राग-मालाओ' में 'आसावरी रागिनी' का चित्रण इससे भिन्न प्रकार का है।^{१५} प्रति के एक अंग चित्र में स्त्री के झाड़ू जैसे बालों का अंकन मात्र 'संग्रहणीसूत्र' के चित्रों के निकट है। गुजरात के परवर्ती चित्रों की भी पाली 'रागमाला' से समानता देखते हैं,^{१६} जैसे १६५९ के 'च द्रजान' रासो की भीसत कद की पुष्प आकृति, चपटा माथा, कान तक की लट, चपटी ठुडकी, छोटी पतली गदन, जहागीरी पगड़ी आदि का अंकन 'पाली रागमाला' की परम्परा में ही हुआ है। इन आकृतियों का बड़ा अड़कार चेहरा भी इस प्रति के निकट है।

इस 'रागमाला' की मुद्राकृतियों पर मालवा शैली के प्रभाव की चर्चा हम पहले ही कर चुके हैं, लहरदार आकाश, गहरे रंग की पृष्ठभूमि में बरसते पानी के छोटी एवं मोर का अंकन भी मालवा 'रागमाला' के निकट है।

इस प्रति के 'मल्हार राग'^{१७} (चित्र ४) के चित्र में पृष्ठभूमि के गहरे रंग के विपरीत मुख्य आकृति के पीछे दोहरी रंग की रेखा से घिरा लाल रंग का 'पंच' प्रायः बीकानेर शैली के चित्रों में मिलता है।^{१८} नायक को विशेष रूप से उभारने के लिये ऐसा चित्रण किया जाता है। इस चित्र में 'पंच' से बाहर पत्तियों की शाखाएँ लचीली एवं स्वाभाविक हैं पर पंच के अंदर कोने में शाखा का कठोरता लिये अस्वाभाविक चित्रण हुआ है। पाली 'रागमाला' का चित्रकार वनस्पति के अंकन में कुशल नहीं प्रतीत होता है। अड़कार हिम्म में वही कही आवश्यकता से अधिक बड़े फूलों का कमजोर सा चित्रण हुआ है।^{१९} गीळ मल्हार रागिनी के चित्र में परो के नीचे "कुशन" का अंकन १५९१ ई० की बूंदी की चुनार 'रागमाला' के टोडो 'रागिनी' वाले चित्र के "कुशन" से बहुत दूर नहीं है।^{२०}

इस प्रति में अंकनों की विविधता विशेष रूप से उल्लेखनीय है। मेघमल्हार राग में^{२१} नायिका इसी प्रति के अंग चित्रों की अपेक्षा लम्बी है। गुनकली रागिनी^{२२} के दृश्य में आकृति अपेक्षाकृति अधिक पतली है एवं घड़ से ऊपर का हिस्सा अधिक लम्बा है।

पुरुषों के अंकन में चाकदार जामे के भी विविध रूप अंकित हुए हैं। जामे का घेर कहीं कहीं अत्यधिक घेरदार है।^{२३} कई चित्रों में चाकदार जामे के कोनों में लम्बी लम्बी पत्तियों वाली सरचना है, जमे बसतराग^{२४} एवं हिंडोन राग^{२५} के चित्रों में। कहीं कहीं का हड़ा राग^{२६}, नटराग^{२७} आदि में गोल घेरदार जामे भी हैं। मार राग^{२८} एवं मालती रागिनी में घेर दोनों ओर फैला हुआ एवं बीच से उठा हुआ है। कल्याणरागिनी^{२९} में घुटना तक का घोलनुमा वस्त्र है। यह देवशानो पांडो भंडार की 'बाल काचायकथा' में मिलता जुलता है।^{३०} कई चित्रों में जामा नहीं है सिर्फ घोल का अंकन है।

यद्यपि स्त्रियों के वस्त्र कला भवन 'रागमाला' की परंपरा में कम घेर का लहंगा एवं पीछे से लहराता दुपट्टा है पर अभिप्रायों में अंतर है। कई चित्रों में पीछे पैर तक लटकता आचल जोधपुर 'भागवतदशमस्कंध' के चित्रों की परंपरा में है। आभूषणों के अंकन में कुछ विविधता है। सत्रहवीं सदी में नाक के आभूषणों का चित्रण कम हुआ है। यहाँ नाक का अंकन समकालीन अंग चित्रों से काफी भिन्न अनाकपक्ष प्रकार का है। मामो चोचजसी नाक में छत्ता पहना दिया गया हो। बालों की लम्बी नद का अंकन भी समकालीन चित्रों से परे हट कर है।

इन चित्रों की अभिव्यक्ति अत्यंत सपन है। ललित रागिनो के चित्र में खीची हुई भौंहें, ढीले ढाले बिना सवारे अस्त व्यस्त वालों से नायिका की रुष्ट भगिमा का अत्यंत कुशलतापूर्वक चित्रण हुआ है। आखों से नाराजगी के भाव दिख रहे हैं। ललित रागिनी के इस चित्र में कुछ पुरानी परंपराओं का अत्यंत सफन अंकन हुआ है जैसे १४३६ ई० के मांडू 'कल्पसूत्र' की भांति उर्ध्वाकार चादर का अंकन, लाहौर एव चंडोगढ म्यूजियम की 'लोरचदा' की भांति ब्लाउज के कंधे पर कसीदकारी जैसे अभिप्राय परो में चौड़ी छल्लेदार खूबसूरत पायल आदि।^१ धनश्री रागिनी के एक चित्र में भी नृत्य की लय एव तन्मयता की अत्यंत सुंदर अभिव्यक्ति है। प्रस्तुत चित्र में बीच वाली स्त्री के तहंगे का छोर नुकीला हो गया है। नृत्य के साथ ताल देती अन्य स्त्री का भी अत्यंत स्वाभाविक चित्रण हुआ है। गुजरी रागिनी^२ में उन्मुख स्वच्छन्द रागिनी का सफल चित्रण हुआ है।

पिछले पृष्ठों पर हमने असावरी रागिनी को चचा की है। इस चित्र की मुद्राकृति पाली 'रागमाला' के अन्य चित्रों की अपेक्षा भिन्न है। गात्रों के उभार एवं मांस्य चेहरे में जठारहवीं सदी के मारवाड के चित्रों का पूर्वाभास है। इस प्रति के छोटी गदन वाले घामल अडाकार चेहरे का अंकन सनहवीं सदी के चित्रों में मिलता है।

यहां रंगों का अत्यंत स्वाभाविक चित्रण हुआ है। प्रायः सभी चित्रों की पृष्ठभूमि भूरे रंग की है जो मरस्थली की मिट्टी का प्रतीक है। पीले, बैंगनी एव नीले आदि तेज रंगों का प्रयोग कुशलता से किया गया है। नारिश वाले दृश्या की पृष्ठभूमि हरी है।

मोर का अंकन तथा पुरणों की पगड़ी पर मोर की पंखा का चित्रण राजस्थान की परंपरा के अनुकूल है।^३ राजस्थानी चित्रों में प्रचलित तोते, बगुले, हंस आदि पक्षिया का भी यही स्वाभाविक चित्रण हुआ है।

इस प्रति में रागमाला के ३६ राग रागिनिया के चित्रों के अनावा मार रागिनी^४ का भी अंकन हुआ है। डोना-मार मारवाड की प्रसिद्ध लोककथा थी। उसी पर आधारित मार रागिनी का चित्रण हुआ है। इस प्रारम्भिक प्रति के विस्तृत अध्ययन से स्पष्ट होता है कि सनहवीं सदी में हमें 'पाली रागमाला' की चित्रशली की परंपरा में चित्रण दिखाई पड़ता है।

पाली रागमाला से मिलता-जुलता एक चित्र (चित्र ५) एस० सी० वेल्च ने प्रकाशित किया है।^५ इस चित्र के बारे में सहो ढंग से कुछ भी कहा जा मुश्किल है। इस प्रति के अन्य चित्र कहाँ गये? अन्यत्र इनका कहीं प्रकाशन नहीं हुआ है। एस० सी० वेल्च ने इसे 'भागवतपुराण' का 'जयमाला का दृश्य बताया है।^६ इसे १६२५-३० ई० के आस पास रखा है जो सहो प्रतीत होता है।

टूटी रुमजोर रेखावा एव अत्यधिक सहज सथावन के बावजूद यह चित्र 'पाली रागमाला' के अत्यधिक समीर है। पुष्प आकृतियाँ वितकुल पाली रागमाला जसी है, वेशभूषा एव मुद्राकृति पाली 'रागमाला' के बहुत निकट है वान में दो मोतिया वाले बड़े कुडल हैं। इस प्रकार के कुडलों का चित्रण आम तौर पर नहीं पाया जाता है। संभवतः लोकशली के प्रभाव में हुआ है।

औरतो की मद्राकृति पाली 'रागमाला' से मिलती है पर वेशभूषा बहुत अलग है। आभूषण भी विभिन्नता प्रदर्शित करते हैं। स्त्रिया की वेशभूषा पूर्ववर्ती चित्रों से भिन्न है। लहंगे की चुन्नों

को मोटी कमजोर रेखाओं से दिखाया गया है। जिसका घेर नीच में थोड़ा फटा है। बीच वाली स्त्री के लहंग पर आटी धारिया हैं जिसमें लहंगा कम घेर का घेर से चिपटा हुआ प्रतीत हो रहा है। माता पहनानी एक अलग स्त्री के लहंग पर फूटा वाते अभिप्राय वने ह। पाली 'रागमाला' की तुलना में लहंगा कम घेंदर है। दुपट्टे का आलेखन विशेष रूप से उल्लेखनीय है। दुपट्ट का बोना चिटिया के पक्ष जैसा लगता है। इस प्रकार के मोटे कपड़े के दुपट्टे हम 'महापुराण' के चित्रों में भी पाते हैं।^{१५} यहा दुपट्ट पर सफेद धारिया वनी हैं। तीनों स्त्रियों के दुपट्टे का आकार एक होते हुए भी छोरों में अंतर है। बाय किनारे वाली स्त्री के दुपट्ट का नुकीला छोर सहग को छू रहा है। बीच वाली स्त्री के दुपट्टे का छोर लहंगे से हटकर ठरी के घुमाव जैसा है। दाय किनारे वाली स्त्री के दुपट्टे का छोर फूटा हुआ है और इसका घेर अत्यधिक नुकीला है। गले के पास दुपट्ट ने अंग्रेजी 'यू' आकार की गोताई जनी है। इस प्रकार वारीक भंडा से चित्र को आकर्षक बनाया है। गल में चिपका हुआ चाक ह। कान में गोल मोतिया वाले कुंडल हैं ताक में मोतिया वाली नथ ह। हाथों में चूड़ियों का चित्रण भी रूढ़िबद्ध अरुन से अलग ह। दा मोटी वाली रेखाओं द्वारा हाया म डेग चूड़ियों का अहसास दिया गया है। फुदन का यहा निरुक्त अभाव है।

यद्यपि छोटे ऋद की इन आकृतियां म स्यूतता नहीं है पर शारीरिक मरचना के अनुष्ठा पर अत्यधिक मोट हैं दूटी एन कमजोर रेखाओं को आलेखन आकर्षणविहीन है पर चित्रों की जाननता देगवता, स्त्रिया की कमनीयता उसे आकर्षक बनाती ह।

आकृतियां के नुकीलेपन के कारण ये साहवी सदी के प्रारम्भ की कृति ही जान पडती है। इसे १६२/२० ई० के करीब रखा उचित जान पडता है। हो सक्ता है कि पानी रागमाला क चित्रात् न ही बनाया हो या उसके समानांतर किसी अन्य कालार की कृति हो। इस चित्र सपुट के अन्य चित्रों एन अ य साध्या के अमान में इमाना जविक विश्लेषण संभव नहीं। 'भागवतदशमस्कंध' की एक गृहद प्रति के छिटपुट पान भी निम्नित सग्रहों में सग्रहीत है। इस प्रति का 'तुलाराम भागवत' के नाम से जाना जाता ह। यह प्रति सभसे पहले दिवनी के कलात्मक वस्तुओं के विज्ञता श्री तुलाराम के पास था इसलिए इस तुलाराम भागवत का नाम दिया गया। इस चित्रा के यहा स इस भागवत के पत्र कई मग्रहा म गय।^{१६} हो वजने के दष्टिकोण से था तुलाराम ने प्रति क प तों का अगा अलग स्त्रिया जिससे इस प्रति के कई महत्वपूर्ण तथ्य गप्ट हो गये। उन भागवतदशमस्कंध के लगभग १०-२० चित्रों को हरमना गायट ९, एस० सी० वेल्च, बी० एन० गोस्वामी^{१७} एन अ य जिहाना^{१८} ने प्रकाशित किया। इमें सभसे पहले प्रकाशित करने का श्रय डा० हरमन गोयट्ज को है। प्रस्तुत प्रति पर डा० हरमन गोयट्ज न विस्तार स लिखा है।^{१९} पर व किसी खास निष्पत्ति पर नहीं पहुंच हैं। अधिकांश जिहानो ने इसे दक्षिण पूर्वी राजस्थान (मारवाड) में चित्रित माना है।^{२०} वेल्च ने इसे गुजरात के अंतगत रखा है।^{२१} भागवत के चित्रा के अरुन में गुजरात के चित्रा का गहरा प्रभाव देखत हुए एक हद तक उनका मत तकसात भी ह। गुजरात चित्रा एव मारवाड छली म अत्यधिक निष्पत्ता दखन हुए इसे मर-गुजर के अंतगत रखना अधिक उचित है।

प्रस्तुत प्रति पर पुरानी मारवाडी शिपि म दाह पाये गय ह।^{२२} सभजत इही दोहों के जावार पर इसे मारवाड का माना गया ह। इस सम्पूर्ण चित्र सम्पुट की शुरुआत कृष्ण ज म की कहानी के

साथ होती है जिसमे उसकी बालक्रीडा, जसुरी के साथ युद्ध, गोपियों के साथ रास, राधा के साथ प्रेम, कम के साथ युद्ध मे विजय, मथुरा के राजसिंहासन पर आसनी होना आदि है। अतः कृष्ण के माता-पिता के साथ मिलन, राधा एवं गोपगोपियों तक कृष्ण के विजय की सूचना पहुंचाने के साथ है।^{८८}

इस प्रति मे हमे कई शैलियों का मिश्रण मिलता है। गुजरात मारवाड के प्रभाव के साथ कुछ चित्रा मे गहरा मुगल प्रभाव भी है। इनके अतिरिक्त कुछ चित्रों मे कुछ नये प्रयोग हैं जिसकी विवेचना हम आगे करग।

इन चित्रों पर गहरा शाहजहाँकालीन (१६२८-५८ ई०) मुगल प्रभाव है। इस चित्र सम्पुट को हम १६३० ई० के आसपास रखते हैं। इस काल के शाहजहाँकालीन प्रभाव के साथ साथ मारवाड चित्रशैली से निकटता दिखाते तत्त्व निश्चित रूप से पाली 'रागमाला' से विरसित हैं अर्थात् उनका समय 'रागमाला' से बाद का है।

पुरुषों की वेशभूषा शाहजहाँकालीन है। चुस्त पायजामा घुटनों तक का गान धरदार जामा, सकरा छोटा पट्टा आदि उक्त प्रभाव में है। चित्र में फनीचर एवं अन्य सहायक वस्तुएं भी शाहजहाँकालीन हैं। सरस्वती गणपति वाले चित्र^{८९} के शिष्टाकार गुजराती का प्रचलित शाहजहाँ के शासनकाल के पहले हिस्से में था।

फूलों की बेल प्रायः गहरी हरी (फो० ३८), जगनी है तथा वहीं ऊँची नीली पृष्ठभूमि है जो इंडिया आफिस लाइब्रेरी संग्रह वाले दाराशिकोह 'एलबम एव अन्य ग्रंथा में देखन का मिलती है। इन चित्रों के हल्के भूरे, हल्के हरे रंग का हाशिये (फो० २८, ४०, ५४, ५५, ६२, ६६, ६८) का मुगल प्रभाव के अंतर्गत चित्रित हुए हैं।^{९०}

वेशभूषा के चित्रण में विविधताएं तथा नये तत्त्व हैं, जैसे—कृष्ण जन्म के एक चित्र में एक औरत ने नुकीली टोपी पहन रखी है। यह राजस्थानी चित्रों में अपवादस्वरूप है पर मुगल चित्रा में राजकुमार के जन्म पर आचारित जाही चित्रा में बादशाह की पत्नी का पहन दिखाया गया है। संभवतः यह इन्हीं चित्रा से लिया गया है।

शाहजहाँकालीन तत्त्वों के साथ साथ वेशभूषा एवं पगड़ी का अवन कहीं कहीं अरबवरी एवं जहागीरी चित्रा से लिया गया है। पुरुष आकृतियों की नुकीली दाढ़ी, पृष्ठभूमि के संयोजन में चित्रित फूलों के बूट आदि मुगल प्रभाव के अंतर्गत आये हैं।

फूलों के बूट गुजरात के सोनहवा सदी के आध्रश चित्रा में भी मिलते हैं। 'रूपसूत्र'^{९१} की प्रतिष्ठा में पृष्ठभूमि की चार पट्टिका वाले फूलों से भरने की परम्परा प्रचलित थी। सोनहवीं सदी के राजप्रसन्नवासूत्र' एवं अन्य प्रतियों में भी इस प्रकार का जकन मिलता है।^{९२} प्रस्तुत प्रति में गुजरात के अपभ्रंश चित्रों एवं सोनहवीं सदी के उत्तरार्द्ध वाली राजस्थानी शैली दोनों का प्रभाव है। डा० हरमन गोयट्टा के अनुसार 'कृष्ण के जन्म के दृश्य' (फो० १३) जन चित्रा के महावीर के जन्म के चित्रों का निकट है। फो० २० में चित्र का जन्म त्रिशला व श्मश्रु स्वप्न वाले चित्र से प्रेरित है। 'चक्र पुताती स्त्री का अवन जै चित्रों का निकट है। कृष्ण का सुनहरा मुकुट जिनपर बावो घोच फूल का चित्रा है। (फो० ५, चित्र २, फो० २७, ३३, चित्र ६, फो० ४५, ७०) तथा वहीं नही ऊपरी

वृज पर मोरपक्षी का जकन (फो० २, ३३, चित्र १, ६) आदि भी अपभ्रंश चित्रों के निकट हैं। फो० ६६ पर कृष्ण का अकन वल्लभाचाय के पुष्टिमाग सम्प्रदाय के प्रभाव व अतगत प्रतीत होता है। अन्य जगहों पर नृत्यरत कृष्ण (फो० १८, १९, ४३) बड़ोदा म्पजियम के 'उत्तराध्यायनसूत्र' की भांति है। कपडा के अभिप्राय (फो० ६०, ६६, चित्र १०) तोरण, छोटी टेकुल (फो० ५३) एवं अन्य फर्नीचर, हम, नदी (फो० २७, ५४, ५६, ५७) पण्डमूमि म गिरे हुए फूलों का अवन आदि पद्महवी सोलहवीं सदी के गुजराती चित्रों के निकट है।^{१४} पलग एन छन वाले मिहासन पश्चिमी भारतीय शैली वाले 'कानकाचाय कथा'^{१५} के चित्रों के निकट है। तोरण आदि का अकन भी इसी परम्परा के अंतर्गत हुआ है। कृष्ण की बानकोडाओ वाले चित्र^{१६} में दीवार से लटकने अभिप्राय जन चित्र 'शातोनाय-चरित्र'^{१७} एवं सोलहवीं सदी के उत्तराखंड वाले गुजरात के राजस्थानी शैली के चित्रों की परम्परा में चित्रित जगदीश भित्तल संग्रह की 'भागवतदशमस्कंध' के निकट है।^{१८}

सोलहवीं सदी के उत्तराखंड वाली उक्त चित्रकारी का प्रभाव हम कई स्थानों पर देखते हैं। इसके चित्रकार गोविंद के घराने की विवेचना हम पिछले पन्ना पर कर चुके हैं जिससे प्रान् मारवाड़ी शैली काफी प्रभावित रही है। यहाँ भी गोविंद के घराने का प्रभाव कई जगह स्पष्ट होता है। वक्षों से स्थान विभाजन की परम्परा हमें गोविन्द के चित्रों में भी मिलती है जो इस पूरी चित्रावली में अधिक उन्नत एवं विस्तृत रूप में दिखायी पड़ती है।^{१९} नुकीले पाच पट्टी वाले पत्तीनुमा फून भी पुस्तक पत्राण जोपुर की 'भागवतदशमस्कंध' एवं जगदीश भित्तल संग्रह की 'भागवतदशस्कंध' दोनों प्रतियाँ में दिखाई पड़ता है।^{२०} जादाम के आकार की शिपाया की नुकीली आँख भी इन चित्रों के निकट है। गोविन्द की चित्रकारी से प्रभावित शैली का यहाँ अधिक परिष्कृत अकन हुआ है। एक चित्र^{२१} में नृत्यरत स्त्री का अकन उसकी वेशभूषा मुद्रा आदि पिछले पन्ना पर चित्रित 'राजप्रसन्नया-सूत्र' के निकट है। पर यहाँ फुडनों का प्रयोग और अधिक किया गया है। तत्व की गति अधिक स्वामाधिक, उन्मात एवं हलचलयुक्त है। पुरुषों की वेशभूषा में सामने से चटपटी, पीछे से उठी पगडिया उन्नत 'राजप्रसन्नयासूत्र' में भी दिखाई पड़ती है। गस्तुत गति में कई शलिया के विभिन्न तत्त्व एक साथ आकृति, आभरण, रंगयोजना आदि में दिखाई पड़ते हैं अत्यंत कुशलता एवं सूक्ष्मता से इन तत्त्वों की तमसाय किया गया है। गुजराती प्रभाव के साथ मारवाड़ी तत्त्वों का अकन कुशलतापूर्वक किया गया है। मुगत एवं मारवाड़ी तत्त्वों का मिश्रण भी कुशलतापूर्वक हुआ है। प्रह्ला की प्राथना के दृश्य^{२२} में स्त्री आकृतियों का चित्रण मारवाड़ शैली के निकट है। विशेष रूप से ऊपर के हाथिया एवं अन्य चित्रों में चित्रित अडागर बड़े चेहरे अत्यंत छोटी गदा, गोल आँखें नुकीली नाक, सपाट घालों की पट्टी वाली रागमाला के निबट है। मध्य दृश्य में आँखों का छोर नुकीला हो गया है एवं नाक का छोर अधिक मोबदार हो गया है यहाँ भी फुडनों का प्रयोग प्रचुरता से हुआ है। वेशभूषा भी पानी 'रागमाला' से बहुत दूर नहीं है। दुआटे का डोर अधिक तिरंगा रंग गया है। पुरुषों के चेहरे मारवाड़ की लोकशैली के हैं। इसी प्रकार 'कृष्ण की खिलाती यशोदा' के चित्रों^{२३} में मुगल एवं मारवाड़ शैली का मिश्रण है। इन चित्रों में पुरुषों की नुकीली तिरंगी दाढ़ी एवं जहागिरी पाटी का अकन है। ध्यान से देखने पर पुरुषों की धूमि हुई छाती, सामान्य रूप से लम्बी आँखें, नुकीली नाक, कुछ कुछ पाली 'रागमाला' के निबट है।

सभी चित्रों में गति एवं हलचल है। नृत्यरत स्त्रियाँ का अत्यंत कुशलतापूर्वक चित्रण हुआ है। सभी स्थानों पर स्त्रियों का अकन मारवाड़ शैली में है। यद्यपि पुरुषों के अडाकार चेहरे, छोटी, गदा,

नुकीली नाक, गोलाई लिए सामान्य रूप से लम्बी आँख का अंकन इससे पूर्व के मारवाड शैली के चित्रों में दिखलाई नहीं पड़ता, पर ये पाली रागमाला' के अंकनों की ही परम्परा में हैं। हरमन गोयट्ज द्वारा प्रकाशित एक चित्र (चित्र ६) में स्त्री आकृतियों का अंकन सम्पुट के अंग चित्रों की अपेक्षा पाली 'रागमाला' के अत्यधिक निकट है। यहाँ आकृतियाँ अपेक्षाकृत अधिक पतली एवं लम्बी हैं। पाली रागमाला के कुछ चित्रों में इस प्रकार की लम्बी आकृतियाँ हैं तथा नुकीली नाक, ठूँड़ी पर तिल, अड़ाकार चेहरा, चपटा माथा, बालों की साटा पट्टी पाली 'रागमाला' के अत्यंत निकट है। नाक की नथ भी उक्त रागमाला की भांति चौच जसी नाथ में फसी है। प्रस्तुत चित्र अंग चित्रों से अलग हटकर है। इसकी रेखाएँ एवं आलेख अधिक कमजोर हैं। बड़ी आँखों का अंकन भिन्न प्रकार का है। लहंगे के बड़े ज्यामितीय अभिप्राय रङ्गिण परम्परा से हटकर हैं। आकृतियाँ अपेक्षाकृत अधिक वेगमयी लग रही हैं।

प्रस्तुत चित्र प्रति कई दृष्टिकोण से अद्भुत एवं सनहवीं सदी के चित्रों में महत्वपूर्ण स्थान रखती है। अपभ्रंग भृंगन, सोलहवीं सदी के उत्तरार्ध के गुजरात के राजस्थानी शैली के चित्रों एवं मारवाड के पूर्व विवेचित चित्रों के अलावा यहाँ कुछ नये तत्त्व भी हैं। जो समकालीन राजस्थानी चित्रों में नहीं पाये जाते हैं। हाशिया में मुख्य दृश्य में सम्बन्धित दृश्यों का अंकन मुगल चित्रों में होता रहा है, पर राजस्थान के केन्द्र पर सनहवीं सदी में हाशियों का रचना समृद्ध अंकन नहीं पाया जाता है। यहाँ मुख्य दृश्य के साथ साथ हाशियों का भी उल्लेख चित्रण हुआ है। 'गोवधनधारी कृष्ण' वाले चित्र (चित्र ८) में आश्चर्यचकित गतिवान स्त्रियाँ, व्याकुल गायें एवं गाल-गाल का अत्यंत कुशलता-पूर्वक चित्रण हुआ है।

'गोवधनधारी कृष्ण' के इसी चित्र में समकालीन चित्रों से भिन्न विलक्षणताएँ हैं। जैसे इस चित्र में पहाड़ का चित्रण लम्बी टोकी वाली पहाड़ियों के चित्रण पर ही आधारित है जो सनहवीं सदी में पाया गया है और १६वीं सदी में काफी प्रचलित होता है, पर यहाँ उनका काफी परिष्कृत अंकन हुआ है। पर्वत पर दहाड़ते बाघ, भागते हुए हिरन, खरगोश, कलरव करते हुए पक्षी जगत् का स्वाभाविक चित्र अंग चित्रों की अपेक्षा उत्कृष्ट है।

भावाभिव्यक्ति की दृष्टि से ये चित्र पूर्ववर्ती एवं समकालीन चित्रों की तुलना में विशिष्ट हैं। 'गायों' और 'गोपबालकों' का एक चित्र श्री बी० एन्० गोस्वामी ने प्रकाशित किया है। 'जिसमें गाय का अत्यंत स्वाभाविक एवं ममस्पर्शी चित्रण है। ब्रह्मा ने सभी गायों की जान पास ले लेने का निर्णय किया है, जिससे सभी मथुरावासी (गोपालक) दुःखी व्याकुल आश्चर्यचकित एवं चिंतित हैं। उनकी इन मन स्थिति का मार्मिक चित्रण हुआ है। व्याकुल, उदास, शिथिल, रमाती, निनिमेष दृष्टि से इधर-उधर एक दूसरे का देखती गायों का अंकन विशेष रूप से उल्लेखनीय है। गायों का अंकन बड़ीदा मृज्जिम की 'वालगोपालस्तुति' के निकट है पर यहाँ भावों की अत्यंत समृद्ध अभिव्यक्ति हुई है। गायों पर श्वेत विंदुओं की रचना रङ्गिण अंकन से हटकर है। प्रचलित चित्रों से अलग श्वेत विंदुओं की रचना गायों पर, वंशभूषा पर, पुंठभूमि पर दरवाजे आदि की उभारने के लिए किया गया है जो अंगन कहीं नहीं मिलता। इस प्रकार का चित्रण पूर्ववर्ती चित्रों में भी नहीं मिलता है। ऐसे विंदुओं का अंकन मालवा शैली के चित्रों में भी मिलता है, पर वहाँ छोटे महीन विंदु होते हैं। गायों पर

गहरे रंगों के चक्त्तो का प्रयोग भी पहली बार मिलता है। पर अठारहवीं सदी में मारवाड में घोडा आदि के अकन में इस प्रकार के चक्त्तो का प्रयोग हुआ है। पृष्ठभूमि में रंगों के फैले फले धब्बों का अकन भी अत्यन्त नहीं मिलता।

इसका वर्णविधान पूरी तरह राजस्थानी चित्रों की परम्परा वाला रोज नहीं है। इनका सूफिया नापन मुगल प्रभाव के अंतर्गत है। विरोधी रंगों की योजना में अनुरूपता, स्यात्मकता एवं सतुल्य है। इस शैली के अधिकांश चित्र एकरंगी सफेद पृष्ठभूमि के हैं। बाद के कुछ चित्रों में जैन एवं राजधानी चित्रों के निम्न तात् पीली पृष्ठभूमि है। वहीं उही हल्का भूरा एवं स्लेटी रंग भी प्रयुक्त हुआ है।

इस चित्र सम्पुट में स्पष्ट रूप से त्रिकुल अलग दो शैलियों में चित्रण मिलते हैं। संभवतः इस चित्रावली का एक हिस्सा १६२५ ई० से पूरा और दूसरा हिस्सा १६२५ ई० से बाद चित्रित हुआ। वी० ए० गोस्वामी, एस० सी० वेल्च एवं अन्य विद्वानों द्वारा प्रकाशित चित्र १६२५ ई० के पूरा के उदाहरण हैं। इनकी सफेद इकरंगी पृष्ठभूमि है। हल्के रंगों का प्रयोग हुआ है। इनमें वही कहीं देखाए अपेक्षाकृत कमजोर है। ये गुजरात के चित्रों के अधिक निकट हैं। चौड़ा चपटा चेहरा, छोटी गदन, मोटी देवाआ से चित्रित उड़ी आँखें जिसके कोर का तल खींचे हैं, चपटा माथा, नुकीली नाक आदि गोविंद धरान के चित्रों से उहुत दूर नहीं है।

हरमन गोयटज द्वारा प्रकाशित चित्र उपयुक्त चित्र से अलग भिन्न शैली में हैं। यहाँ देखाए चारीक एवं परिष्कृत हैं। पृष्ठभूमि अधिक भरी भरी है। मुगल प्रभाव के साथ साथ अन्य पूर्वविवक्षित तत्त्व इन हिस्से में चित्रित हुए हैं। यह हिस्सा मारवाड शैली के चित्रों के अधिक निकट है। इनके चित्रों की परम्परा में कई परिवर्तों चित्रों का अकन हुआ है। इस प्रति का अङ्काकार चेहरा, गोल उमरी ठुड्ढी, छोटी गदन, छोटी नुकीली नाक सामान्य रूप से लम्बो आँख, चपटा माथा, औसत आकार की आकृतियाँ हम अठारहवीं सदी के मध्य तक लोकशैली के चित्रों में प्रचलित पाते हैं।

संयोजन एवं पृष्ठभूमि के अकन के दृष्टिकोण से यह प्रति विशिष्ट है। एक चित्र के संयोजन (श्रीकृष्ण का वचन गोठुल में) * में कुशलतापूर्वक कई दृश्य या चित्रण हुआ है। फूलों के दूदा वृक्ष, पर्नीचर रेखाओं, सीढियाँ के द्वारा संयोजन में कथा का विभाजन किया गया है। सीढियों से छड़ घाटना, नीच में चौकी देखा द्वारा विभाजन आदि पन्द्रहवीं शती के जैन चित्रों के निकट है। "पर यहाँ इसका अधिक कुशलतापूर्वक चित्रण हुआ है। समकालीन अथ राजस्थानी शैलियों की तरह गहराई का अभाव, कई लाइनों में आयताकार खंडों में कथा का अकन यहाँ मिलता है। वही वही मुख्य आकृति को उभारने के लिए उसके पीछे पृष्ठभूमि में विरोधी रंग का अकन मारवाड एवं बीकानेर के चित्रों के निकट है। * पाली 'रागमाला' में भी इस प्रकार का चित्रण पाया गया है।

गति, हलचल, संयोजन, भरी भरी पृष्ठभूमि, पशु पक्षियों के स्वाभाविक चित्रण, भिन्न भिन्न शैलियों के मिश्रण, आकृतियों की भावाभिव्यक्ति हल्के रंगों के प्रयोग आदि तत्त्वों के कारण समकालीन चित्रों में यह प्रति विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

हम शैलीगत विकास एवं कालक्रम के अनुसार जगला नियुक्त उदाहरण १६३६ ई० की 'उपदेशमालाप्रकरण' को लते हैं (चित्र ७)।

'उपदेशमालाप्रकरण'¹⁰⁰ धर्मदासगनी का लिखा जैन ग्रंथ है जिसे धर्मपदेश के नाम से भी जाना जाता है। उक्त ग्रंथ की कई प्रतिया चित्रित हुई हैं। इस ग्रन्थ की आरम्भिक ज्ञात प्रति यही है, दूसरी प्रति अठारहवीं सदी में चित्रित हुई है। इस चित्र में राजा दीध एव रानी चुलानी का चित्रण है। उक्त प्रति में पुष्पिका'¹⁰¹ में तिथि (लेख ८) है पर इसका चित्रण स्थान नहीं दिया है। पुरुष आकृति हवहू पाली 'रागमाला' जैसी है इसलिए इसे मारवाड का ही माना गया है।

पुरुष आकृति पाली 'रागमाला' की पुरुषाकृति जैसी है। चून्नि पाली रागमाला की चर्चा करते समय पुरुष आकृति के आनेखन की हम विस्तृत चर्चा कर चुके हैं अतः यहाँ उसे पुनः दोहराने का कोई औचित्य नहीं है। पाली 'रागमाला' एव इसके चित्रण में दस वर्णों का अन्तर है, पर समय का यह अंतराल पुरुष आकृति के आनेखन पर कोई प्रभाव नहीं छोड़ता।

स्त्री आकृति पाली 'रागमाला' की ही तरह छोटी एव सुडील है। कटि प्रदेश पतला एव वक्ष चौड़े नुकीले डमरूकार हैं। चौटी भी उसी तरह लम्बी पतली है एव घन श्री रागिनी¹⁰² वाले अकन की तरह यहाँ भी चौटी में चार गाठ है। आभूषण हून्हू पानी 'रागमाला' जैसे है। यहाँ काले धागे वाले नाकेट का चित्रण है। इस प्रकार के आभूषणों का चित्रण परवर्ती एव पूर्ववर्ती चित्रों में नहीं मिलता है। यह मारवाड क्षेत्र में ही प्रचलित प्रतीत होता है। नाक की नथ भी उसी प्रकार चित्रित है। फुडनाकार कर्णाभूषण पाली 'रागमाला' से भिन्न है, यहाँ ये काफी बड़े हैं।

बोनो एव दुपट्टा भी पाली 'रागमाला'¹⁰³ की भाँति है। आचल का छोर महीन कगरेदार है। लहंगे का चित्रण निम्न अलग है। फूलों वाले अभिप्राय का छोटदार लहंगा बहुत कम घेर वाला है। नीचे रागमग दो इंच चौड़ी किनारी बनी है और लहंगे का अंतिम छोर कगुरेदार है। सम्भवतः लहंगे की चुन्तों को प्रदर्शित करने का प्रयास हुआ है।

यद्यपि ढालुवा माथा पोछे से गोलाई लिए सिर का चित्रण उक्त 'रागमाला' की ही भाँति है फिर भी मुखाकृति भिन्न प्रकार की प्रतीत होती है। नुकीली ठुड्डी के साथ-साथ नाक एव आँख के मध्य ऊपरी छोर से भीहो के बराबर में एक अनावश्यक उभार मुखाकृति के सी दय को धूमिल करता है। चेहरे पर चर्चन भाव है।

चित्र में नायक एव नायिका के मध्य चल रहे मनाद की स्थिति की सफा अभिव्यक्ति है। चुलानी वाक्पटु तेज तरार प्रतीत हो रही है। छोटी छोटी आँखों से चपलता चंचलता क्षलक्ष रही है। लम्बे लम्बे हाथ, हथेली, ऊँगलियाँ एव छोटे छोटे फुदने पाली रागमाला'¹⁰⁴ जैसे हैं।

भागवत का एक पना'¹⁰⁵

इस प्रति के अथ चित्र ज्ञात नहीं है। प्रस्तुत चित्र में (चित्र ८) स्त्री आकृति पाली 'रागमाला' एव 'तुनाराम भागवत' (चित्र ८) के अत्यंत निकट हैं। स्त्रियों का अडाकार बड़ा चेहरा, चपटा माथा, नुकीली नाक, छोटी गदन का अकन इसी परम्परा में है। आकृतियों की गोल आँखें एव ऊपर की उठी ठुड्डी दूसरी पंक्ति की आग वाली स्त्री की लटे पाली 'रागमाला' के अधिक निकट हैं जबकि अपेक्षाकृत लम्बी पतली आकृति, वेशभूषा पर श्वेत बिन्दु के त्रिकोण, भोतियों के मागटीके, कणफूल, वाज्रवध,

चूड़िया आदि तुलाराम भागवत के चित्र के अधिक निकट है। यहाँ इन दोनों चित्रों से परे गान पर लटकती नथ का स्वाभाविक एवं आकर्षक चित्रण हुआ है। रेखाएँ अपेक्षाकृत बारीक एवं प्रवाहमयी हैं। पैरों में जतियो का अवन भी पहली बार हुआ है। इस चित्र की शली तुलाराम 'भागवत' से विकसित है अतः इसका समय १७वीं शती का मध्य प्रतीत होता है। घड़ से ऊपर का भाग उल्टे 'V' आकार का है। यह प्रवृत्ति १७वीं सदी के चित्रों तक प्रचलित रहती है।¹⁴ यहाँ आँखों के पास नाक दबी हुई है। इस प्रकार का अकन अठारहवीं सदी के चित्रों में काफी लोकप्रिय था। चनरी के वक्षस्थल को ढकते हुए आग लटकते दामन का छोर भी परवर्ती चित्रों का पूर्वाभास है। इन चित्रों की परम्परा में सत्रहवीं सदी के अन्त तक चित्र चित्रित होते हैं।

सारंग रागिनी¹⁵

प्रस्तुत चित्र (चित्र ६) में पिछले चित्रों की तुलना में नई नये तथ्यों का समावेश हुआ है, जैसे पृष्ठभूमि में अर्द्ध गोलाकार रेखा के पोछे वृक्षान्तों का चित्रण। भिन्न प्रकार के वृक्षों के ऊँची हिस्सों का कगूँदरदार प्रसार यहाँ सत्रहवीं सदी में पहली बार दिखाया पड़ रहा है। यह प्रकार दरबार के चित्रों में अत्यंत लोकप्रिय हुआ तथा मुगल इस्कनी चित्रों के प्रभाव में राजस्थान के अन्य क्षेत्रों में भी चित्रित हुआ। अठारहवीं सदी का यह प्रचलित पैटर्न था। लोफ़शरी में चित्रित होने के कारण यहाँ कमजोर चित्रण हुआ है। दरबार के चित्रों में महीन रेखाओं से बारीक तथा छाया प्रकाश की तकनीक से घनापन दिखाया जाना है। यहाँ चित्रित छोटी नुकीली पतिया का गोलाई में फैलता प्रकार तथा तारेनुमा सरचनाओं के गोल झुण्डों का प्रकार १८वीं सदी में मारवाड के दरबार में प्रचलित हुआ। परवर्ती चित्रों में बास्तु की रेलिंग के पीछे इस प्रकार चित्रण हुआ। यहाँ चित्रकार प्लेटफार्म व फश के अकन में चौड़ाई गहराई दिखाने की तकनीक से परिचित नहीं है इसीलिए सपाट चित्रण हुआ है। ऊपर चौड़ी रेखा से कगूँदरदार बादल का अकन भी यहाँ पहली बार मिलता है। बादलों का यह रूप परवर्ती चित्रों में प्रचलित होता है।

आकृतियों के प्रकार में भी महत्वपूर्ण बदलाव दिखता है जो अठारहवीं सदी के चित्रों की परम्परा से जुड़ता है, जैसे—अपेक्षाकृत अधिक पतली गदन, लम्बी एवं नुकीली आँखें गदन तक लटकती घुघगली राट, फुदना की अनुपस्थिति अपेक्षाकृत अधिक घेरदार लहंगा आदि। गोल ऊपर की ओर उठी ठुन्डी, छोटी नुकीली नाक भी पूर्वविवेचित चित्रों से कुछ हटकर है। सिर के पीछे नायक के दुपट्टे में उनकी विशेषी सरचना अठारहवीं उन्नीसवीं सदी के चित्रों में अधिक परिष्कृत रूप में चित्रित हुई है।

नायक के अकन में परवर्ती चित्रों की तत्त्वों का पूर्वाभास और अधिक स्पष्ट रूप से होता है। यहाँ नायक की ऊँची पगड़ी का प्रकार पूर्वविवेचित चित्रों से हटकर है। पगड़िया धीरे-धीरे काफ़ी ऊँचा होनी चली जाती है। गोलाई लिये अत्यधिक ढालुवा माथा, अत्यधिक नुकीली पतली नाक का यह स्वरूप अठारहवीं सदी में काफी विकसित होता है। ये सभी तत्त्व दरबार के चित्रों में भी दिखाई पड़ते हैं।

यह चित्र अठारहवीं सदी के मध्मे चित्रकारों¹⁶ की शली का पूर्व रूप है। यद्यपि सत्रहवीं सदी में मध्मे चित्रकारों का चित्रों पर कोई उल्लेख नहीं मिलता इसलिए हम निश्चित रूप से इसके सद्य

इस काल में पूर्वादि की भाँति उत्तरादि में भी बहुत कम चित्र मिले हैं। यद्यपि इनमें परिष्कृत रेखाओं, रंगा, समोशन आदि में शैली का विकास अवश्य दिखता है पर कोई विनोद महत्त्वपूर्ण परिष्करण नहीं मिलता है। सभी चित्र रागमाला की प्रतियों के ही हैं। मारवाड़ के प्रारम्भिक चित्र मुख्य रूप से लोकशैली के ही मिलते हैं। गोशरी में धार्मिक एवं लौकिक दोनों ही प्रकार के चित्र चित्रित हो रहे थे। धार्मिक चित्र देवी-देवताओं के प्रतिभाशास्त्रीय लक्षणों के विचारित मापदण्डों के अनुसार चित्रित हो रहे थे इसलिए उनका प्रायः रुढ़िबद्ध चित्रण हुआ। धार्मिक चित्रों में शैली के बिनाश की संभावनाएँ नहीं दिखती। लौकिक चित्रों के अंतर्गत रागमाला लोकसाहित्य एवं प्रचलित लोककथाओं का अंकन हुआ। इसलिए चित्रण में अधिक उन्मुक्तता है।

१ छजलाबाबा भाले द जोरिंगा एण्ड डेवलपमेंट आफ राजस्थानी पाटन, माग, वा० ११, न० २, मार्ग,
१६५८, पृ० १५।

३ वही, पृ० १५ ।

४ श्रीम रामजी 'साधन पाठ एव मूी एण्ड वाटा, बाटा, १९७४ आर व्वा-०१० रिमा पाठा क्रम
मूी एण्ड वाटा ल- १९८६ 'जनता चर्चा आर गजस्थानी स्टादन वाग' गग, बा० ११ न० २, माच,
१९८६, पृ० १५ ७ बिजयनाथ आर-०१०, स्टनॉम गजवन्त म्युजियम वाटा तयपुर १९९१।

५. गोपटन एच०, '१० कठवा स्तून शर राजपूत पॉटिंग' बहादा भ्यूजियम बुकटिन' पृ० ४ पृ० १३४, ११-त
सर्व आर राखत्यानी स्टान जयपुर माग पा० ११, न० २ पृ० १४६, २२, ए०१० हामन दू जयपुर
मिनिग्वर, माग पा० ३० न० ४, मिनिग्वर, १९७३ पृ० ७३ ८६।

१. गायटन एच०, द जाट एण्ड अजिन्तर आफ बीनार स्टेट, जससना १८५० टप्प नवन 'जाट मिनिएवर पेटिंग भावानर (अप्रवाहित धासिग) बनाम १८५६, ब्र. वसिन्, दे गारर वास इतिग मिनिएवरग इ द बीनारर पतस नलकनन आत्मपाड १८५५ ज.वर डब्लू० गो०, 'द प्रा रम जाट बीनारर पेटिंग', माग', वा० ५, नं० १ डिम्बर १८५१ पृ० ८१ पार ३, गायटन, एच०, तररन मर्गे थास राजस्थानी स्टारसत बीनारर 'भा', वा० ११ ग० २ मच, १८५८, पृ० ६२ ६६ खातो मोतीर' बागार बी विन्तला, 'टिमच भारती', वा० ५, न० १, जनवर, १८५८, पृ० ५२ ५४।

- ७ एरिक्, डिक्सन, 'किशनगढ़ पेंटिंग' दिल्ली, १९५६, एरिक्, डिक्सन, 'जनरल सर्वे आफ राजस्थानी स्टाइन किशनगढ़, माग वा० ११, न० २, माघ, १९५८, पृ० ६० ६१, सत्यनकाश, राजस्थानी चित्रकला की किशनगढ़ शैली में कृष्ण का भावावन, 'मरुभारती (पिलानी), वा० २, न० १, फरवरी १९५४, पृ० २६ २८।
- ८ डे, उपे दनाथ, 'मारवाड की सगिप्प इतिहास एक एतिहासिक विवेचन' 'परमारा, भाग ४८ ५०, १९७६, पृ० ६२।
- ९ गायटज, एच०, 'द प्राइमम आफ द क्वामिफिकेशन एण्ड ज्ञानोलाजी आफ रा०पूत पेंटिंग एण्ड द बीकानर मिनि एचसे' माग, वा० ५ न० १, पृ० १७।
- १० गायटज एच०, 'कच्छवा स्कूल आफ राजपूत पेंटिंग', 'बडोदा म्यूजियम बुलेटिन, वा० ४ १९४५ ४५ पृ० ३३ ३६।
- ११ चंद्र, प्रमोद, जनरल सर्वे आफ राजस्थानी पेंटिंग एन आउट साइन्स आफ जर्नी राजस्थानी पेंटिंग 'माग, वा० ११, न० २, माघ १९५८, पृ० ३७।
- १२ गायटज, एच०, मारवाड स्कूल आफ पेंटिंग, 'बडोदा म्यूजियम बुलेटिन, वा० ६ पृ० ४३ ४४ माग, वा० ११, न० २, माघ १९५८ प० ४५ ४६।
- १३ चंद्र, प्रमोद उपायुक्त, 'माग' वा० ११, न० २, माघ, १९५८, पृ० ३२।
- १४ गोयटज, एच० उपायुक्त, 'बडोदा म्यूजियम बुलेटिन, वा० ४, पृ० ३६।
- १५ बापी सरयू मास्टर पीमज आफ जै पेंटिंग यम्बद १९८५, प० १५।
- १६ गायटज, एच० उपायुक्त, 'बडोदा म्यूजियम बुलेटिन वा० ५ प० ४५।
- १७ मोतीचंद्र व शाह यू०पी० 'यू डायमंड आफ जन पेंटिंग अहमदाबाद १९७५, प० १५।
- १८ अग्रवाल आर०ए०, मारवाड म्यूजियम, नई दिल्ली १८७७, प० ७।
- १९ शाह यू०पी० सम मडाइवा रालावर फ्राम गुजरात व राजस्थान, 'जनरल आफ इंडियन सासायटा एण्ड आरियल जाट वा० १० प ५७।
- २० बकीर साहूलायन वन इन जन गुजर कविता नामा पुस्तक सफलित की निम दोबा प्रदा की मयुक्त भाषा एक प्रदश का रचनाओं का काफी वी मटरा म विवरण है। उक्त पुस्तक म मिक गुजरात के कवि या गुजराती भाषा के वजाय मर भाषा व कविता का रचना है। मर गुजर कवि।
- २१ मोतीचंद्र व शाह यू०पी०, उपायुक्त अहमदाबाद १९७५ प० १०।
- २२ अग्रवाल रविमन्ला, '१५वा १६वा शती ती जननर चित्रित पाथिया, (अप्रकाशित शोध प्रब व) बनारस, १९८१, पृ० २५८।
- २३ यही।
- २४ मोतीचंद्र व शाह यू०पी०, उपायुक्त अहमदाबाद, १९७५ प० १३ प्लेट ८।
- २५ शाह यू०पी०, मोर डायमंड आफ जन पेंटिंग एण्ड गुजराती पेंटिंग आफ सिक्सटाथ एण्ड लेटर स चुरोज, अहमदाबाद, १९७६, पृ० ६२।

- ४८ एबलिंग, बनास, 'राममाता पैटिंग, दिल्ली, १९७३ पृ० २५८।
- ४९ वही, पृ० १ २ २३०, २४१ सिंह कुवर सग्राम, 'उपयुक्त, 'ललितकला' न० ७, फिगर ५।
- ५० खडालावाला, काल व मोनीचंद्र, 'उपयुक्त', बम्बई १९६६, पृ० ७ ८४ प्लेट २१।
- ५१ खडालावाला, काल 'उपयुक्त', भाग, वा० ४ न० ३ फिगर ८।
- ५२ खडालावाला काल, उपयुक्त, बम्बई १९६६ प्लेट १= १८३ पृ० ७६।
- ५३ शिवेश्वरकर सीता 'द शिवचर आफ द चौरपकाशिका नई दिल्ली, १९६७ प्लेट १ १८।
- ५४ कृष्ण जानद, उपयुक्त 'आस आरियटल १-६० फिगर ३५।
- ५५ डेहमेन व डालापिकाटा, 'राममाता मिनिचरन, वाइसब्रडन, १९७५ पृ ३० ३६१।
- ५६ श्री नवलकृष्ण के अनुसार।
- ५७ एबाला बनास उपयुक्त दिल्ली, १९७७, पृ० ११३।
- ५८ श्री नवलकृष्ण के अनुसार।
- ५९ सिंह कुवर सग्राम, 'उपयुक्त, 'ललितकला' न० ७, पृ० ८०।
- ६० बीच, एम०सा, राजपूत पैटिंग एट बूदी एण्ड काटा, मोस्टन, १९७४, प्लेट बी, फिगर १।
- ६१ डेहमेन व डालापिकाटा उपयुक्त, १९७५, पृ० ३०२।
- ६२ वही, पृ० १७७।
- ६३ वही पृ० २५ सिंह कुवर सग्राम, 'उपयुक्त १९६०, फिगर १, प्लेट १।
- ६४ वही, पृ० १८८, सिंह, कुवर सग्राम 'उपयुक्त १९६०, फिगर ३।
- ६५ 'वही, पृ० २७६।
- ६६ एबलिंग बनास, 'उपयुक्त, दिल्ली, १९७७ पृ० १६५।
- ६७ वही पृ० २५५।
- ६८ खडालावाला काल, उपयुक्त' भाग वा० ११ न० २, पृ० ४७ फिगर १।
- ६९ खडालावाला, काल व मोनीचंद्र, उपयुक्त बम्बई, १९६६ प्लेट ५८।
- ७० खडालावाला, काल व मोनीचंद्र 'उपयुक्त, बम्बई, १९६६, प्लेट २, २३, १०।
- ७१ डेहमेन व डालापिकाटा, 'उपयुक्त, १९७५ पृ० ३१२।
- ७२ सिंह, कुवर सग्राम, उपयुक्त, ललितकला, १९६०, पृ० ८०।
- ७३ वही पृ० ७६।
- ७४ बेलच, एस०सी० 'पनावर फाम एबरी मिने' यूवाक १९७३, पृ० ५५, फिगर २१।
- ७५ वही।
- ७६ अग्रवाल, रश्मिकान्त, उपयुक्त, बनास १९८१।

- ७७ गोपटज एच०, 'ए यू की टू अर्सी राजपुत एण्ड इण्डो मुस्लिम पेंटिंग', 'एप्लेग्रा', वा० २३, न० १, १९५२, पृ० २१
- ७८ वही।
- ७९ वही फिगर ११०।
- ८० केरव, एम०सी०, 'उपयुक्त', 'यूथान' १९७३, फिगर ३८।
- ८१ डालापिकोना, गोस्वामी, बी०एन०, 'कृष्णा सेमट डिवाइन, विला, १९८२ पृ० ६६।
- ८२ कृष्ण खान, छवि वा० १, १९७०, प्लेट ई, 'छवि २ वा० २, १९८१ प्लेट ११।
- ८३ गोपटज, एच०, 'उपयुक्त', 'एप्लेग्रा', वा० २३, १९५२ पृ० ११ । फिगर ११०, 'ए यूनिवर्सल गायनसुगण, अहमदाबाद, 'एनडम ग्राम साउथ-उपटन मारवा'।
- ८४ कृष्ण, आनंद 'उपयुक्त'।
- ८५ केरव एम०सी०, 'उपयुक्त', १९७३।
- ८६ गोपटज एच०, 'उपयुक्त', 'एप्लेग्रा', वा० २३ पृ० २।
- ८७ वही।
- ८८ वही, पृ० ४।
- ८९ वही।
- ९० छडालावाला, बाल व मोतीचंद 'उपयुक्त' बम्बई १९५६ प्लेट ६।
- ९१ शाह यू०पी० 'उपयुक्त' अहमदाबाद, १९७६ फिगर २८।
- ९२ गोपटज, एच०, 'उपयुक्त' 'एप्लेग्रा' वा० २३ पृ० ७-८।
- ९३ छडालावाला बाल एव मोतीचंद 'उपयुक्त', बम्बई १९६६ प्लेट १।
- ९४ गोपटज, एच०, 'उपयुक्त', 'एप्लेग्रा', वा० २३ फिगर ५।
- ९५ देखें पीछे।
- ९६ शाह यू०पी० 'उपयुक्त', अहमदाबाद १९६६ फिगर ५६।
- ९७ गोपटज एच०, 'उपयुक्त' फिगर ४५८।
- ९८ शाह यू०पी०, 'उपयुक्त' अहमदाबाद, १९७० फिगर ५६। छडालावाला बाल, 'उपयुक्त', मरा, वा० ४ न० ३ फिगर ८।
- ९९ गोपटज एच०, 'उपयुक्त', फिगर ८।
- १०० शाह, यू०पी०, 'उपयुक्त', 'अहमदाबाद', १९७०, फिगर ३८।
- १०१ वही, फिगर ३८।
- १०२ गोपटज, एच० 'उपयुक्त', 'एप्लेग्रा' वा० २३, फिगर २।
- १०३ वही फिगर ५।
- १०४ गान्धामी बी०एन० व डालापिकोना 'उपयुक्त' विनो, १९८२ पृ० ६३।

- १०५ मजूमदार एन आर० 'द गुजराती स्कूल आफ पेंटिंग एण्ड सम यूली डिस्क्रिब्ड वल्युम मिनिएचर्स, 'जनरल आफ इंडियन मासामयटी आफ आर्गियटल आर्ट, वा० १० पृ० २७ व २६।
- १०६ आनन्दकृष्ण मातवा पेंटिंग, बनारस १९६३।
- १०७ गोपटन एच 'उपयुक्त' स्पलेटा, वा० २३, फिगर ४।
- १०८ खन्नावाला बारा व मातीचित्र 'उपयुक्त, बम्बई, १९६६।
- १०९ दखें पाट्ट पाली रागमाला की विवेचना।
- ११० खडालावाला, काल, मोतीचित्र एच व ड्र, प्रमोड 'मिनिएचर पेंटिंग, नई दिल्ली १९६०, प० ४६ फिगर ४६ ५-६।
- १११ वही।
- ११२ देव पीछे।
- ११३ वही।
- ११४ वही।
- ११५ टाटा डेस्क डायरी।
- ११६ दखें अध्याय ४।
- ११७ एवर्लिग बलास 'उपयुक्त' नई दिल्ली १९८३ पृ० १७८।
- ११८ दखें अध्याय ५।

मारवाड़ चित्र शैली का प्रथम चरण सत्रहवीं सदी में मारवाड़ के दरवारी शैली के चित्र

यद्यपि मारवाड़ की चित्रकला का इतिहास काफी पुराना है (७७८ ई० में जालौर में लिखित ग्रंथ कुवालयमालाकहा के अनुसार उस समय वहाँ मिथितचित्र चित्रित होते थे।^१), पर दुर्भाग्यवश सत्रहवीं सदी में मारवाड़ के दरवारी शैली के उदाहरण बहुत कम मिले हैं। जो भी थोड़े उदाहरण मिले हैं उन पर लेख नहीं है अर्थात् तिथिविहीन उदाहरणों की मौजूदगी में निश्चित रूप से मारवाड़ के दरवार में कब से चित्रकला प्रारम्भ हुई यह कहना मुश्किल है।

हरमन गोयट्ज के अनुसार मारवाड़ शैली का स्वतंत्र विकास राय मालदेव के समय (१५३२-१५६२ ई०) से ही हुआ होगा। वह एक महत्वकांक्षी राजा था। उसने कई उत्कृष्ट भवनो का निर्माण करवाया। उसके वास्तुप्रेम को देखते हुए सभावना होती है कि उसने चित्रकला को भी संरक्षण दिया होगा।^२ वास्तुकला का उच्चस्तरीय रूप उदयसिंह (१५८१-१६५ ई०) एवं सूरसिंह (१५६५-१६२० ई०) के काल में निमित्त मंदिर के देवालियों को देखने से स्पष्ट होता है। राय मालदेव के समय शुरू हुई बना प्रक्रिया उदयसिंह, सूरसिंह, गजसिंह के काल में निरंतर विकसित होती है।^३ यद्यपि इन राजाओं के काल में बने चित्र उपलब्ध नहीं हैं, फिर भी इनके काल में चित्रशाला होने की पूरी सभावना है। १६७८ ई० में औरंगजेब ने जोधपुर के किले को लूटा था, संभवतः उस लूट में निराले सत्रहवीं चित्र इतर उधर हो गये होंगे।^४

मारवाड़ के राठौर राजघराने की ही एक शाखा बीकानेर से हमें १७ वीं सदी में बड़ी सख्या में चित्र मिलते हैं। इसी राजघराने की दूसरी शाखा किशनगढ़ १८वीं सदी में चित्रकला के महत्वपूर्ण केन्द्र के रूप में स्थापित हुई। इन दोनों शाखाओं के चित्र प्रेम को ध्यान में रखते हुए ऐसा कहना अनुचित न होगा कि मारवाड़ के दरवार में भी बड़ी संख्या में चित्र बन रहे थे, पर या तो उन पर लेख न होने के कारण उनकी ठीक से पहचान नहीं हो सकी है अथवा किसी कारण से वे अभी तक प्रकाश में नहीं आये हैं। १६७८ ई० में जसवंतसिंह की मृत्यु के बाद १७०७ ई० तक राठौर शासकों का कोई उत्तराधिकारी नहीं था और मारवाड़ पर प्रत्यक्ष मुगलों का शासन था^५ सम्भवतः इस समय संरक्षण के अभाव में चित्र बनने की प्रक्रिया धीमी होगी। मारवाड़ चित्रशैली के इस काल के जो थोड़े बहुत चित्र मिले हैं वे उत्कृष्ट एवं परिपक्व हैं तथा स्थापित शैली दिखलाते हैं। इन्हें देखते हुए भी मारवाड़ दरवार

ये चित्रशाला के संरक्षण की सभावना होती है। इन चित्रों पर गहरा मुगल प्रभाव है। बीकानेर एवं किशनगढ़ के चित्रों की विशेषताएँ जो उन्हें मुगल एवं अन्य राजस्थानी चित्रशैली से अलग करती हैं वे संभवतः राठौर के मूलस्थान मारवाड की चित्रशैली के ही तत्त्व होंगे। इन तत्वों की बीकानेर एवं किशनगढ़ के राठौर अपने साथ अपने नये स्थापित राज्यों में लाये होंगे।

राजा सूरसिंह की मृत्यु के बाद १६२० ई० में राजा गजसिंह मारवाड की गद्दी पर आते हैं।^१ गजसिंह ने मुगल दरबार में मुख्य भूमिका निभायी। इनके समय में मारवाड एवं मुगलों में वैवाहिक सम्बन्ध भी स्थापित हुए। शाहजादा परवेज गजसिंह का दोहित्र था। गजसिंह जहागीर के निकटस्थ व्यक्तियों में थे जिन्होंने जहागीर की ओर से शाहजादा खुरम से लड़ाई भी लड़ी। दक्कन में वे मुगल दरबार की ओर से सूबेदार नियुक्त हुए। जहागीर की भाँति वे शाहजहाँ के भी निकट थे। मृत्युपश्चात् उन्होंने शाहजहाँ की ओर से दक्कन एवं उत्तरे भारत में कई युद्ध लड़े।^२

मारवाड के दरबार में सत्रहवीं सदी में अल्प संख्या में चित्र मिलने का यह भी कारण हो सकता है कि अपने राज्य से दूर मुगलों के लिए मारवाड के राजा सतत युद्ध में लगे रहे और इस कारण संभवतः संरक्षण के अभाव में चित्रशाला पूरी तरह पतलवित न हो सकी। फलस्वरूप बहुत से चित्रकार बीकानेर जो चित्रकला के प्रमुख केंद्र के रूप में इस समय तक स्थापित हो चुका था आश्रय के लिए आ गये हो तो आश्चर्य नहीं।

गजसिंह की कई शबीहें मिली हैं^३ जिसके आधार पर कहा जा सकता है कि १६३५-४० ई० के आसपास निश्चित रूप से मारवाड के दरबार में चित्र बनने लगे थे। गजसिंह की कई शबीहें बीकानेर में भी चित्रित हुई हैं।^४ गजसिंह की सभी शबीहें मुगल चित्रों पर आधारित हैं।

प्रस्तुत चित्र (चित्र-१०) पर मुगल प्रभाव बहुत अधिक है। यह १६३८ ई० में प्रसिद्ध मुगल चित्रकार बीकानेर की बनाई शाहजुजा की शबीह के अत्यंत निकट है।^५ गजसिंह की मुखाकृति में लम्बी नाक, आँखों में पास की शूरिया दोहरी ठुंडी एवं जामे के अभिप्राय, सामने अग्रभूमि के छोटे छोटे अभिप्राय मुगल चित्रों से प्रभावित है पर कानों के पास घनी मुंडी हुई घुघरालो लटे मुगल चित्र परम्परा से अलग है। इस प्रकार की घुघराली लटो का अकन बाद की मारवाडी शैली का एक निश्चित प्रकार हो जाता है। संभवतः यह परम्परा यहाँ पहले से ही चल रही थी। प्रस्तुत शबीह में गजसिंह का भारी भरकम चेहरा चित्रित हुआ है जो मुगल परम्परा से भिन्न है। पर मारवाड में बाद में इस प्रकार के भारी चेहरे का अकन लोकप्रिय था। अतः यह सम्भावना होती है कि इस प्रकार के चेहरे मारवाड की परम्परा में हैं। गजसिंह की मृत्यु १६३८ ई० में हुई। ऐसी संभावना होती है कि प्रस्तुत शबीह या तो उनके अन्तिम दिनों में चित्रित हुई अथवा उनकी मृत्यु के एक दो वर्ष के भीतर ही।^६ कैंरी वेल्व इसे १६३८ ई० के विचित्र के बनाए शाहजुजा वाले चित्र से प्रभावित मानकर इसका चित्रण समय १७वीं शती का मध्य रखते हैं।^७

गजसिंह की मृत्यु के बाद जसवंतसिंह (१६३८-७८) मारवाड का शासन सभालते हैं।^८ जसवंतसिंह के काल के कई चित्र मिले हैं।

जसवंतसिंह का चित्र^९ अत्यंत महत्वपूर्ण है। यह लगभग १६४० ई० का प्रतीत होता है।^{१०} यहाँ मुगल प्रभाव के साथ साथ दो स्थानीय शैलियों के मिश्रण का अच्छा उदाहरण है। यह बीकानेर के

चित्रों के काफी निकट है।^{१७} पर विद्वानों ने इसे मारवाड चित्रशैली का माना है।^{१८} इन मिलते-जुलते तत्वों से यह स्पष्ट होता है कि यह चित्र शैली एक व्यापक क्षेत्र में फैली थी। मुगल शैली ने पूरे राठौर क्षेत्र^{१९} (बीकानेर, नागौर, जोधपुर एवं किशनगढ़) की शैलियों के उदभव में योगदान दिया, जैसे— तिकोने पेड़, पत्तियों का “डिस्क” के आकार का विन्यास पीछे पृष्ठभूमि में उठती हुई पहाड़ी, घास के जुंटे, अंदर की ओर मुड़े हुए बादलों से भरा आकाश, हल्का धुंधला, भूरा एवं पीला रंग आदि।^{२०}

जसवंतसिंह के इस चित्र में बीकानेरी तत्वों के साथ साथ बूंदी एवं मारवाड चित्रशैली के भी कई तत्व मिलते हैं।^{२१} ये तत्व मारवाड घराने के मेवाड एवं बूंदी घराने के बीच वैवाहिक एवं राजनीतिक^{२२} सम्बन्धों पर आधारित होंगे। महाराजा जसवंतसिंह की मुखाकृति, उनके पीछे खड़ी दो सेविकाओं की आकृतियाँ १६६० ई० के बूंदी चित्र के निकट हैं।^{२३} पृष्ठभूमि के वृंटे भी बूंदी चित्रों के निकट है। वास्तु के पीछे पेड़ की पत्तियों पर पत्तियाँ, उनका प्रकार, हल्का लाल रंग साहबदीन बाल के मेवाड़ी चित्रों के निकट है (विशेषकर १६२७ एवं १६२६ ई० की रागमाला चित्रों के)। अन्य केन्द्रों के तत्वों को जसवंतसिंह के दरबार के चित्रकारों ने कुशलतापूर्वक ग्रहण किया। सामने वाली दो स्त्रियों के चेहरे बीकानेर के चित्रों से मिलते हैं।^{२४} इस काल के ऐसे बीकानेरी चित्र उत्तरी जहागीरी या प्रारम्भिक शाहजहानी चित्रों से अत्यधिक प्रभावित हैं। इस चित्र की शैली बीकानेर के अत्यन्त निकट होती हुए भी उससे भिन्न है। इसके कुछ तत्वों का आधार पर निश्चित तौर पर कहा जा सकता है कि यह शायीह जोधपुर में बनी है। जैसे अच्छी तरह मॉडलिंग किये हुए पेड़, लम्बे तने, उनका तिकोना आकार, शाखाओं का बारीक स्पष्ट अंकन घूमे हुए बादलों का अंकन बीकानेर के चित्रों से भिन्न है और ये सभी तत्व मारवाड के परवर्ती चित्रों में दिखते हैं। अठारहवीं-उनीसवीं सदी के घूमे हुए बादलों का यहाँ प्रारम्भिक रूप दिखलाई पड़ता है। पसपेटितव का कुशलता से प्रयोग हुआ इस चित्र का संयोजन मुगल एवं दक्कनी चित्रों से लिया गया है। अठारहवीं-उनीसवीं सदी में मारवाड में इस प्रकार के दृश्य काफी चित्रित होते हैं।

जसवंतसिंह के सामने बैठी स्त्रियों में सामने से दूसरी स्त्री के थोड़े तिरछे कंधे, आगे से अकड़ी, पीछे की ओर झुका सिर चित्रित है। उत्कृष्ट प्रारम्भिक कृति के रूप में यह उल्लेखनीय चित्र है। ‘महाराजा जसवंतसिंह पृथ्वीसिंह के साथ संगीत का आनन्द लेते।’^{२५}

जसवंतसिंह का यह चित्र भी लगभग १६४०-५० ई० का है। यह चित्र जसवंतसिंह के पूर्वविवे-चित्र चित्र के निकट है। जसवंतसिंह की मुखाकृति में गोल ढलवा माथा, नाव का निकता हुआ छोर, अंडाकार चेहरा आदि उक्त चित्र के निकट है। उनके सामने उनके पुत्र पृथ्वीसिंह खड़े हैं। पृथ्वीसिंह की लम्बी पतली आकृति, लम्बी गदन, चाटी ठुंडी आदि के अंकन मदनकी प्रभाव है। स्त्रियों का अंकन जसवंतसिंह के पूर्व विवेचित चित्र (चित्र-१३) की ही भांति है। यहाँ स्त्रियों के अंकन में मारवाड शैली के अठारहवीं सदी के पूर्वार्द्ध के चित्रों की परम्परा दिखलाई पड़ती है। स्त्रियों के अंकन में मारवाड शैली का प्रभाव अच्छी तरह स्पष्ट प्रभाव होता है। लम्बी आकृति, घड से उपर उल्टे “V” आकार की सरचना पतली एवं सामान्य रूप से लम्बी गदन, लम्बा अंडाकार चेहरा, थोड़ी जकड़ी हुई आकृतियाँ अठारहवीं सदी के स्त्री अंकनों का प्रारम्भिक स्वरूप है।

इस चित्र में ऊँचे सरो का वृक्ष एव अद्ध गोलाकार गुवदो वाला मुगल प्रभावित वास्तु चित्रित है। जमवतसिंह के दरबार में लगभग १६४१ ई०-१६६० ई० के मध्य चित्रित तीन चित्र^{११} प्रकाशित हुए हैं। जिनका संयोजन एव शैली मिलती-जुलती है। इनके चेहरे जसवतसिंह के पूर्वविवेचित चित्र से हटकर है।

चित्र^{१२} लगभग १६४५ ई० का 'जसवतसिंह के दरबार में विद्वानों की सभा' का है। दरबारियों के चेहरे बीकानेरी चित्रों के निकट हैं। यह सम्य है कि राठीर घराने को दोना शाखाओं में इतनी अधिक समानता थी कि उनमें भेद करना मुश्किल है।^{१३} दोनों के दो के चित्रकारों ने मिलती जुलती शैली में चित्रण किया है। आकृतियाँ लम्बी हैं। चित्र में जहागीरी पगड़ी, अडाकार चेहरा, नीचे की ओर मुड़ी मूछ है। चेहरे पर सौम्यभाव है।

इससे मिलता जुलता १६६० ई० के लगभग का चित्र^{१४} है (चित्र ११)। इस चित्र में लम्बी आकृतियाँ, लम्बी गर्त, अडाकार चेहरा चित्रित है। लम्बी नाक, एव चौड़ी पलकों वाली आँखों के आसपास की कुरियाँ, गजसिंह के पूर्वविवेचित चित्र (चित्र १२) के कुछ निकट हैं। गले, आँखों, बाहों एव वस्त्रों पर मुगल प्रभाव के कारण गहरी शोडिंग है। रेखाएँ बारीक एव प्रवाहमय हैं। वस्त्रों की सिलवटों की अत्यन्त कुशलता से चित्रित किया गया है। आकृतियों के चेहरे पर सौम्यता एव गंभीरता है।

इसके निम्न अथ दूसरे चित्र^{१५} में दरबारियों की मुद्रा एव हावभाव उपयुक्त चित्र के निकट हैं। पर यहाँ चित्र में पसपेण्डित दिखाया गया है। रेलिंग एव उसके पीछे के विस्तार को दिखाने की कोशिश की गयी है। सामने बँधी आकृति के चेहरे पर वातलाप के भाव हैं। जसवतसिंह का चित्र अधूरा है।^{१६}

धानेराव रागमाला^{१७}

य 'रागमाला' के चित्र^{१८} कुंवर सय्याम सिंह के सग्रह में है। यह अत्यन्त विवादास्पद प्रति है। कुछ विद्वान इसे दक्कन में चित्रित एव कुछ धानेराव^{१९} में चित्रित मानते हैं। सरयू दोषी ने इन चित्रों को राजस्थानी दक्कन शैली का माना है।^{२०} यह 'रागमाला' १६५० ई० की दक्कन में मेवाड़ के राजा के लिए चित्रित रसमजरा के निकट है।^{२१} फलतः यह विवादास्पद है कि यह रागमाला धानेराव में चित्रित हुई या दक्कन में।^{२२} मोतीचंद, प्रमोचंद, बाल राडालावाला एव एडवर्ड बिनी थंड ने इसे धानेराव में चित्रित माना है जिसमें मनाड एव बीकानेर का प्रभाव है।^{२३} श्री बीच एव प्रतापादित्य पाल इसे मारवाड के अथ ठाकुराने नागौर में चित्रित मानते हैं।^{२४} सरयू दोषी ने भी इन पर दक्कन से अधिक राजस्थानी तत्त्वा का प्रभाव माना है।^{२५} विद्वानों ने इसे लगभग १६६० ई० का चित्रित माना है।^{२६}

ललित रागिनी के इस चित्र^{२७} (चित्र १२) में नायक की आकृति का अक्ल आगे वर्णित मारवाड के चित्रों की परम्परा में है। अडाकार मासल चेहरा, सामान्य रूप से लम्बी नुकीली नाक, मोन ठुड्डी, चौड़ी नुकीली आँखें, ओसल आकार की आकृति, घुटना से नीचे तक का जामा, जहागीरी पगड़ी आदि गजसिंह के चित्र, जिसका जाग वणन हुआ है, के निकट है। महा आँखों का छोर अधिक नुकीला हो गया है।

लम्बी पतली सी आकृति का सक्षम अंकन हुआ है। चपटा चौड़ा माथा, लम्बी नुकीली नाक, नम्बा चेहरा अठारहवीं सदी की चित्रण परम्परा का प्रारम्भिक स्वरूप है। फिर भी ये आकृतियाँ भिन्न प्रकार की हैं। गोलाई लिए ठूँडी, छोटी चौड़ी आँखें भी गर्जसिंह की उक्त शबीह की परम्परा में हैं।

क्षेत्र के भीतरी हिस्से का इस प्रकार का चित्रण हमें अन्यत्र नहीं मिलता। यह अन्य केन्द्रों के प्रभाव में चित्रित हुआ है। रागिनी खम्भावती के चित्र में लम्बी बेलें की पत्तियाँ आम का वृक्ष शोडिंग से महीन पत्तियों वाले घने वृक्ष, पूरी वृक्षावली के अंकन में घनी शोडिंग आदि का चित्रण दक्कनी चित्रों के प्रभाव में हुआ है।

गर्जसिंह की शबीह

शैली के आधार पर यह चित्र (चित्र १३) १७वीं सदी के अन्त का लगता है। यह चित्र कुवर सग्राम सिंह के निजी संग्रह में है। जैसा की हमने पहले ही चर्चा की है कि गर्जसिंह की मृत्यु के पश्चात् भी उनकी कई शबीहें चित्रित हुईं। मुगल चित्रों के प्रभाव में ही राजस्थान में शबीह चित्रण की परम्परा आरम्भ हुई।^{१४} गर्जसिंह की इस शबीह पर बाह्य के नीचे शोडिंग पारदर्शी जामा, उसकी चुनटों आदि के अंकन में मुगल प्रभाव स्पष्ट है। गहरे हरे रंग की पृष्ठभूमि में सामने पाँवी के फूलों का चित्रण भी मुगल प्रभाव में हुआ है। गर्जसिंह का बड़ा मांसल अड़ाकार चेहरा, चौड़ी कुछ कुछ बाहर की निकली आँखें, ऊपर की ओर उठी दोहरी ठूँडी चपटा माथा एवं लम्बी नाक का कुशलतापूर्वक अंकन हुआ है। उसके निकट के कई चित्रों की हमने विवेचना की है। देखाए सशक्त एवं गर्जसिंह का चेहरा प्रभावशाली है।

सिंघु राग^{१५}

यह सनहवीं सदी के अन्त का महत्वपूर्ण चित्र है। इस चित्र पर मुगल शैली का गहरा प्रभाव है। तलवार चलाती, तीर चलाती साग से निराना मारती आकृतियों की सफ़ा मुद्राओं का चित्रण हुआ है। इस चित्र की पृष्ठभूमि गहरे रंग की एकरंगी सपाट है। पूरे चित्र में लड़ाई की हलचल संप्रेषित हो रही है। दोड़ते घोड़ों का अत्यन्त स्वानाविक चित्रण हुआ है। छोटे-छोटे पैरों से रक्त के धब्बों का अंकन हुआ है। औसत बंद को छरहरी आकृतियाँ, लम्बी गदन, नीचे की ओर गिरी मूँछ, चपटा माथा, छोटी नुकीली नाक, गर्जसिंह के चित्र (चित्र ७) के निकट है। जहागीरी पगडी एवं पारदर्शी वस्त्रों का अंकन हुआ है। इस चित्र में देखाए अपेक्षाकृत काफी कमजोर हैं। उनमें टूट है पर गतिवान् आकृतियाँ एवं संयोजन आदि के आधार पर यह चित्र उत्तेजनपूर्ण है। बलोज़ एवलिग ने इसे लगभग १६६० ई० का माना है जो सही प्रतीत होता है।^{१६}

केशवदास के दरबार में विद्वान^{१७}

मारवाड के इतिहास में केशवदास के नाम का प्रायः उल्लेख हुआ है। यह सभ्यत औरगजेय के दरबार में नियुक्त थे।^{१८} दुर्भाग्यवश उनके बारे में अधिक जानकारी उपलब्ध नहीं है।

इस चित्र का संयोजन रुढ़िबद्ध है। जसवंतसिंह के दरबार के अन्य चित्रों की ही भाँति इस चित्र का भी संयोजन है। इस चित्र में सौभाग्यवश सनी आकृतियाँ के नाम भी अंकित हैं जो इस शैली में

सबप्रथम मिलता है। यह चित्र रेखाप्रधान है। पृष्ठभूमि के अकन में रेखाओं का अधिक प्रयोग किया गया है। रेखाएँ घाँरीय हैं।

आकृतियों के अकन में मुगल प्रभाव स्पष्ट है। छोटी आँखें, आँखों के पास की शेडिंग आदि में मुगल प्रभाव स्पष्ट है। अडाकार चेहरा, थोड़ा ढलुवा माथा, नुकीली नाक आदि का अकन पूर्व चित्रों की परम्परा में है। केशवदास एवं पीछे पड़े सहायक को दाढ़ी से जुड़ती अपेक्षाकृत घनी गहरी मूँछ, अठारहवीं सदी के मारवाड चित्रों का प्रारम्भिक रूप है। यहाँ पटकें काफ़ी छोटे हो गये हैं। वेशभूषा का रुढ़िग्रह अकन है। इस प्रकार के दरबार के दृश्य राजस्थान के अथ के द्रो जयपुर, बीकानेर, कोटा आदि पर भी चित्रित होते रहे हैं तथा इनकी परम्परा १८वीं-१९वीं सदी तक बरकरार रही।

सत्रहवीं सदी के चित्रों की विवेचना करने पर स्पष्ट होता है कि यद्यपि इस काल में चित्रित दरबारी शैली के चित्र कम मिलते हैं फिर भी ये सभी उदाहरण उत्कृष्ट एवं स्थापित शैली के हैं। आगे के चित्रों में उनकी शैली का क्रमिक विकास मिलता है। इन सभी चित्रों पर मुगल प्रभाव स्पष्ट है और इसी परम्परा में १८वीं सदी तक मुगल शैली का प्रभाव मारवाड की दरबारी शैली पर मिलता है। इस सद्य में निम्नलिखित संभावनाएँ हो सकती हैं प्रथम कि गजसिंह अपने साथ मुगल दरबार के चित्रकार लाये हों और उनसे स्थानीय चित्रकारों ने ये तत्त्व गृहण किये अथवा मारवाड के चित्रकारों द्वारा गजसिंह के साथ मुगल दरबार गये हों या गजसिंह द्वारा लाए गए मुगल चित्रों से ये तत्त्व लिए गये। चित्रों के मुगल तत्त्वों की विवेचना हमने चित्रों की विवेचना के साथ की है। ये चित्र दरबार से संबंधित हैं और मुख्यतः एक जैसे हैं। इस काल के इतने कम उदाहरण उपलब्ध हैं कि उनके आधार पर निश्चिन्त रूप से किसी निष्कर्ष पर पहुँचना संभव नहीं है। इन चित्रों की पृष्ठभूमि प्रायः सफ़ेदी है। चित्रों के साथ जसवंत सिंह वाले चित्र में वृक्ष, वास्तु एवं बादलों के प्रकार से इनकी प्रचलित शैली का आभास होता है। (विवरण के लिए देखें, ऊपर)।

सत्रहवीं सदी के कुछ दरबारी शैली के चित्रों को डॉ० हरमन गोयट्ज़ ने भी प्रकाशित किया है (देखें प्रस्तावना) पर ये अधिकांशतः मेवाड शैली के हैं। उन्होंने सत्रहवीं सदी में मारवाड पर मेवाड शैली का प्रभाव दिया है जो सही नहीं है। इस काल के मारवाड के चित्रों पर मेवाड का प्रभाव आंशिक कहा जा सकता है, यह मेवाड के समकथ अपनी स्वतंत्र विशिष्टताओं के साथ उभर कर आती है जिसका आगे उत्तरोत्तर विकास होता है। यहाँ के चित्र गहरे मुगल प्रभाव के कारण भी मेवाड शैली से भिन्न हैं। सत्रहवीं सदी के मुगल तत्त्व अठारहवीं सदी के पूर्वार्ध तक हावी रहते हैं। अठारहवीं सदी के उत्तरार्ध से मुगल प्रभाव कम होने लगता है। इस काल के शहीदों के चित्रण की परम्परा, 'सिन्धु' के साथ मनोरंजन करते जसवंत सिंह वाले उपरान्त चित्र शैली का मुगल प्रभावित संयोजन तथा इस प्रकार के चित्र १९वीं सदी के उत्तरार्ध (देखें अध्याय ६) तक चित्रित होते रहे। इस काल के दरबार के चित्रकारों के बारे में कोई साक्ष्य नहीं मिला। अठारहवीं सदी के अथ से उभर कर आने वाले मारवाड के प्रमुख भारतीय चित्रकार (जिन्होंने शैली मुगल प्रभावित है) के साथ इस काल के चित्रकारों के सम्बन्धों के बारे में निश्चित रूप से कुछ कह पाना मुश्किल है पर इन 'अज्ञात चित्रकारों' (सत्रहवीं सदी) का परवर्ती चित्रों पर प्रभाव अवश्य रहा होगा।

उपलब्ध दरबारी शैली के चित्रों से पहले के लोक शैली में चित्रित चित्र मिलते हैं। इन चित्रों पर गुजरात एवं मालवा के चित्रों का प्रभाव है। ये चित्र आरम्भ से ही उत्कृष्ट शैली का प्रतिनिधित्व

करते हैं। दरबार के चित्रों की अपेक्षा लोकशैली के उदाहरण अधिक मिले हैं। ये सभी उदाहरण उत्कृष्ट शैली के हैं एवं इनमें लगातार विकास दिखलाई पड़ता है। सत्रहवीं सदी के अन्त तक आते-आते दरबारी शैली के प्रभाव में रेखाएँ वारीक हो गयी हैं, कपड़े पारदर्शी हो गये हैं तथा आकृतियों की मुद्राएँ स्वाभाविक हो गयी हैं। लोकशैली के उन चित्रों पर दरबारी शैली का गहरा प्रभाव है। दरबारी शैली वाली तैयारी एवं नफासत इन चित्रों में नहीं है पर चित्रों की भावाभिव्यक्ति दरबारी चित्रों के समकक्ष है।

प्रायः लोकशैली जन-जीवन, लोककथाओं, प्रचलित मायताओं, धार्मिक रीति-रिवाजों से जुड़ी होती है। फलतः इसकी विषय वस्तु व्यापक होती है, पर सत्रहवीं सदी में मारवाड से प्राप्त लोकशैली के चित्रों के सीमित उदाहरण मिले हैं जिनमें हमें मात्र 'रागमाला' एवं 'भागवत' के चित्र ही प्राप्त हुए हैं। इनकी कई प्रतियाँ मिली हैं। 'रागमाला' का अन्त मारवाड में विशेष रूप से लोकप्रिय था।

यद्यपि मारवाड से इस काल के उपलब्ध चित्रों में विषयवस्तु की दृष्टि से बहुत विविधता नहीं है। फिर भी संयोजन में भिन्नता मिलती है। लोकशैली के चित्रों में तेज रंगों का प्रयोग हुआ है एवं आकृतियाँ मुखर हैं। बाद के उदाहरणों के अध्ययन से स्पष्ट होता है कि लोकशैली भी दरबारी शैली के प्रभाव से अछूती नहीं रह सकी और इसमें भी दरबारी शैली के मुगल एवं दक्कनी तत्वों को लिया गया है। वैशभूपा दरबार के चित्रों के समकक्ष है।

मारवाड शैली के प्रारम्भिक उदाहरणों में लोकशैली एवं दरबारी शैली दोनों में 'रागमाला' का चित्रण प्रमुख रहा है। दरबार में 'रागमाला' का अन्त परवर्ती कालों में भी अत्यन्त लोकप्रिय रहा। अठारहवीं सदी में 'वारहमासा' की प्रतियों के चित्रण की लोकप्रियता को देखते हुए सम्भावना है कि इस काल में भी दरबार में 'वारहमासा' की प्रतियाँ चित्रित हुई होंगी।

संदर्भ

- १ दास अशोक एवं अम्बालाल, अमित, 'आठ एण्ड नाफ्ट आफ राजस्थान' (संपादन अमरनाथ एण्ड फ्रांसिस वेक जियाग) अहमदाबाद, १९८८, पृ० १५८।
- २ गोयदज, हरमन, 'मारवाड स्कूल आफ पेंटिंग', वनौदा, म्यूजियम बुलेटिन, वा० ५, १९४७-४८, पृ० ४३-५४।
- ३ वही।
- ४ वही।
- ५ वही, देखें अध्याय १।
- ६ ओझा, गौरीशंकर हीराचन्द, 'जोधपुर राज्य का इतिहास', अजमेर, १९३८, पृ० ३८८-४११।
- ७ देसाई, बी० एन० 'लाइफ एट कोट फार इ डियस स्लवर सिक्सटीथ टू नाइटीथ सन्चुरीज, बोस्टन, ८५, पृ० २९।
- ८ कृष्ण नवल (कोट) मिनिअर पेंटिंग आफ बीफानेर' (अप्रकाशित मसिह), बनारस १९८५, पृ० ३८।
- ९ वही, पृ० ३१।
- १० देसाई, वा० एन० 'उपग्रु क्त' वास्टन, ८५, पृ० २९ प्लेट २७।

११ वही, १९७८, पृ० १०२ १०३ ।

१२ वही ।

१३ वही ।

१४ ओझा, गोरीशंकर हीराचन्द, 'उपयुक्त', अजमेर, १९३८, पृ० ४१३ ४७२

१५ टॉम्सफिल्ड एंड्रयू, 'पेंटिंग फ्रॉम राजस्थान' सेलवन, १९८०, प्लेट २, गटलाग नं० १२ ।

१६ वही ।

१७ कृष्ण, नवल, 'उपयुक्त' बनारस, १९८३, पृ० ३३ ।

१८ वही ।

१९ वही, पृ० ३५ ।

२० वही ।

२१ वही, पृ० ३२ ।

२२ वही ।-

२३ वही, पृ० ३६ ।

२४ वही ।

२५ आनंद, मुरारि, 'एलबम आफ इंडियन पेंटिंग' नई दिल्ली, १९७३, पृ० १२६ ।

२६ बिच, लिडा, 'इन द ह्यूमन आफ मन' फेस्टिवल आफ इण्डिया), ब्रिटेन, १९८२, प्लेट ६५, ६७, पृ० १५० ।

२७ बिच, लिडा 'उपयुक्त ब्रिटेन १९८२ प्लेट ६५ ।

२८ कृष्ण, नवल, 'उपयुक्त बनारस, १९८५, पृ० ३३ ।

२९ टॉम्सफिल्ड, एंड्रयू, इण्डियन कोट पेंटिंग, सदन, १९८४, पृ० ३१, प्लेट २३ ।

३० बिच, लिडा, 'उपयुक्त ब्रिटेन, १९८२, प्लेट ६७ ।

३१ वही, पृ० ६७ ।

३२ शोपी, सरयू, 'एन इलेस्ट्रेटेड मनुस्क्रिप्ट फ्रॉम औरंगाबाद ए० डी० १९५० 'खलितकला' नं० १५, १९७२, पृ० २०, २६ ।

३३ वही ।

३४ वही ।

३५ वही ।

३६ वही ।

३७ वही ।

३८ वही ।

३९ वही ।

४० वही ।

४१ वही ।

४२ वही ।

४३ बेल्च, एत० सी०, 'गार्ड ऑल एण्ड पीकाक' यूयाक, १९६६, प्लेट १८, इण्डियन पेंटिंग, लन्दन (कोलघाई), १९७८, पृ० ४२, प्लेट ४० ।

४४ देखें, अध्याय ५ ।

४५ गायुली ओ० सी० 'राजपूत पोर्ट्रेट आफ द इंडिजिनियस स्कूल' भाग वा० ७, न० ४ सितम्बर १९५४, पृ० १२२१ ।

४६ एबेलिंग कलास, 'रागमाला पेंटिंग' दिल्ली, १९७३, पृ० १८३ ।

४७ वही ।

४८ सदबी (नीलाम कटलाग), २९ मार्च १९८२, पृ० ६१, साट १२६ ।

४९ वही ।

द्वितीय चरण में मारवाड चित्र शैली अठारहवीं सदी के चित्र

अठारहवीं सदी के प्रारम्भ के चित्र (१७००-१७५० ई०)

चित्रकला के इतिहास में यह काल विशेष रूप से उल्लेखनीय है। सत्रहवीं सदी में राजस्थान के जिन चित्रों में चित्रशैली की परम्परा शुरू हुई थी इस काल तक आते आते वे चित्रशैलियाँ परिपक्व होकर अपनी विनिष्ट पट्टान बनाती हैं। साथ ही कुछ नये चित्रों में चित्रशैली प्रारम्भ होती है। मारवाड भी राजस्थान के इस पुनरुत्थान से प्रभावित हुआ और इस काल में यहाँ की चित्रकला का एक बार पुनः उत्थप होता है।

मारवाड चित्रशैली के प्रारम्भिक चित्रों की उत्पत्ति में उपस्थिति एवं मारवाड की अस्थिर राजनैतिक परिस्थिति के कारण मारवाड शैली के चित्रों का कालक्रम निर्धारित करना अत्यन्त कठिन है। जैसा कि पिछले अध्याय में स्पष्ट किया गया है। सत्रहवीं शती में एक ओर मारवाड पर गुजरात की सत्ता का बढ़ता हुआ अधिक प्रभाव था तथा दूसरी ओर मारवाड के राजा के गुजरात मुगल दरबार में रहने के कारण अठारहवीं सदी के मध्य तक मारवाड चित्रशैली का स्वतन्त्र विकास अपेक्षाकृत कम हुआ।

मारवाड की लोकशैली के सत्रहवीं सदी के कई उदाहरणों का पिछले अध्याय में विवेचन हुआ है। यह लोकशैली अठारहवीं सदी के मध्य तक इस क्षेत्र में चरती रही। यही लोकशैली इस काल में हमें सत्रहवीं सदी के अन्त वाले स्वरूप में मिलती है। इसी स्वरूप शैली में अठारहवीं सदी में जन एवं जैनोत्तर चित्रपोंधियों का चित्रण होता रहा। यद्यपि ये चित्र अठारहवीं सदी तक बनते रहे पर उनमें शैलीगत विकास नहीं के बराबर है। यहाँ उनकी विशेष चर्चा करना आवश्यक नहीं है। अन्त में लोकशैली के विकास को स्पष्ट करते हुए कुछ चित्रों की विवेचना की गयी है।

जसवंतसिंह की मृत्यु के बाद मारवाड पर सीधे मुगलों का शासन रहा है। लगातार मुगलों एवं राठौड़ों के बीच युद्ध चलते रहे। जसवंतसिंह की मृत्यु के दसों वर्षों बाद १७१० ई० में मुगल बादशाह बहादुरशाह ने अजीतसिंह का जोधपुर राज्य पर ब्रह्मनिक अधिकार स्वीकार किया। यह अधिकार अजीतसिंह की आमेर के राजा जयसिंह की सहायता में प्राप्त हुआ था। अजीतसिंह एवं जयसिंह के मध्य घनिष्ठ सम्बन्ध था। अजीतसिंह ने अपनी पुत्री चन्द्रकुवर का विवाह मिर्जा राजा

जयसिंह से किया था।^{१३} इस नये राजनैतिक उथल-पुथल के इस काल में चित्रकला का विकास भी निश्चित रूप से प्रभावित हुआ होगा। राजा के राजनैतिक उथल-पुथल में फँसे होने के कारण चित्रकारों का मुख्य रूप से प्रतिपादन मध्यवर्गीय सामंतों ने ही किया होगा। अजीतसिंह ने राजसिंहासन पर अधिपत्य करने वाले समय से चली आ रही व्यवस्था को दूर करना प्रारम्भ किया। मुगल दरबार से उन्होंने सम्बन्ध उठाया भी प्रारम्भ किया तथा १७१४ ई० में उनकी पुत्री चन्द्रकुंवर का विवाह मुगल बादशाह फर्रुखियर से हुआ।^{१४} १७१८-१९ ई० तक उन्होंने राजस्थान की राजनीति में अपना प्रभावशाली स्थान बना लिया था। उन्होंने सभी पड़ोसी राज्यों से सम्बन्ध सुधारा। अनेक युद्ध जीते। एक कुतिल शासन के रूप में राज्य का विस्तार किया एवं उसका सुदृढ़ तथा समृद्ध बनाया। मन्वन्त निरन्तर युद्ध होने तथा राज्य की अवस्था सभ्यता में व्यस्त होने के कारण अजीतसिंह चित्रकला की ओर अधिक ध्यान नहीं दे सके। अपने राज्यकाल में वह प्रायः जोधपुर से बाहर ही रहे। १७१०-११ ई० में उन्हें मेरठ का मुगल फौजदार नियुक्त किया गया तथा १७१२ ई० में वे गुजरात के सूत्रेदार नियुक्त किये गये।^{१५} १७१९ ई० में उन्हें गुजरात के अनावा अमरेर की सूत्रेदारी भी मिली।^{१६} १७२४ ई० में अजीतसिंह की मृत्यु हो गयी। उपयुक्त परिस्थितियाँ मन्वन्तदेह ही अजीतसिंह जोधपुर में चित्रकला को पूरी तरह सरक्षित नहीं दे सके होंगे। अविनाश समय उन्होंने गुजरात में ही व्यतीत किया अतः स्वाभाविक रूप से इस का। के चित्रा पर गुजरात के चित्रा का भी प्रभाव पड़ा।

१७२४ ई० में अजीतसिंह की मृत्यु के बाद मारवाड़ का इतिहास एक नयी करवट लेता है। अजीतसिंह की हत्या उसके पुत्र वल्लभसिंह ने ही की।^{१७} वल्लभसिंह नागौर का शासक था।^{१८} बड़ा भाई अमरसिंह जोधपुर का शासक हुआ तथा वल्लभसिंह नागौर का। वल्लभसिंह कुशल शासक एवं कलाप्रिय व्यक्ति था। नागौर केन्द्र के वल्लभसिंह काल के कई उत्कृष्ट भित्तिचित्र मिलते हैं जिनकी चर्चा आगे की गयी है।^{१९}

मुगल दरबार से अब जोधपुर के सम्बन्ध और अधिक घनिष्ठ हो गये। अपने पिता की भाँति अमरसिंह भी अमरेर तथा गुजरात के मुगल सूत्रेदार रहे।^{२०} चित्रकला के विकास के लिए उसने कोई विशेष योगदान दिया हो ऐसा प्रमाण नहीं मिलता। अजीतसिंह की भाँति अमरसिंह ने भी अपने शासन काल के पच्चीस वर्षों में अजिंक्य समय अपने राज्य के बाहर ही व्यतीत किया।

अठारहवीं सदी के मध्यपूर्व का जोधपुर का राजनैतिक इतिहास आरोह-अवरोह का काल था। इसमें हम अनुमान लगा सकते हैं कि इन बज्रहा से यहाँ चित्रकला में उन्नति होगी। दरबार में चित्र बनाने की स्थिति या अनुबोध नहीं है पर यह भी मानना कि इस काल में चित्रकला में उन्नति नहीं बने अनुचित होगा, तथा कि इस काल के कुछ चित्र मिले हैं जो एक स्थापित विधि-विधान को दिखाते हैं।

मारवाड़ शैली के चित्रा की वगैरह सध्या में मौजूदगी के कारण केवल उन्हीं सीमित उदाहरणों के आधार पर हम जान की चित्रकला का अन्यायन करना पड़ रहा है। उदाहरणों के अभाव में मारवाड़ चित्रकला का प्रारम्भिक इतिहास बतलाना संभव नहीं है। यहाँ मुख्य रूप से राजस्थानी एवं दरवारी शैली का दो बड़ा वर्ग है। लालकाली के अलावा हमें स्पष्ट चित्र एवं मचिन ग्रन्थ दोनों ही मिलते हैं। अठारहवीं सदी के पूर्वार्ध के चित्र भी लगभग सन्तुष्ट शैली के चित्रा ही हैं परम्परा में हैं। मूल रूप में गुजरात की चित्रकला ही इनका स्रोत है जिसका पिछले अध्याय में विवेचन किया गया है।

अठारहवीं सदी के प्रथम चरण में मारवाड की दरवारी शैली के अंत में गिने-चुने चित्र ही उपलब्ध हो पाये हैं जो अपनी अपनी शलीगत विशेषताओं के कारण अलग-अलग चित्रकारों के काम प्रतीत होते हैं। दुर्भाग्यवश अठारहवीं सदी के दूसरे चरण के तिथियुक्त चित्र नहीं उपलब्ध हुए हैं। पर पूर्ववर्ती एवं परवर्ती तिथियुक्त चित्रों से तुलना करने पर शैली के विकासक्रम के आधार पर कुछ चित्रों को इस काल में रखा जा सकता है। इन चित्रों में हमें पूर्ववर्ती शैली की तुलना में विकसित शैली दिखलाई पड़ती है जिससे यह प्रमाण मिलता है कि शैली में क्रमशः विकास हो रहा था। वह मृत नहीं थी। १८वीं सदी के पूर्वार्द्ध के उदाहरणों का नीचे विवेचन किया गया है।

घोड़े पर सवार अजीतसिंह" (चित्र १४)

यह चित्र बड़ोदा म्यूजियम एण्ड पिक्चर गैलरी संग्रह में है। इस पर लेख भी है।^१ श्री छत्रपति श्री हिन्दू पट पटा साहा तेजवहादुर श्री राजा राजेश्वर श्री महाराज श्री महाराजा श्री श्री श्री अजीतसिंह जी रा सूरत छे। शुभ सवत १७६५ रा चैत्र वदी ५ राय दिन मुकाम जोधपुर गढ। यह १७०८ ई० में चित्रित हुआ था। अजीतसिंह की आकृति, में भारी भरकम चेहरा, ढालुवा माथा, लम्बा चौड़ा गलमुच्छा, नुकीली नाक चित्रित हुई है। इस प्रकार का अकन मारवाड शैली में आकृतियों के चित्रण का विशेष अंग बन जाता है। आँख बड़ी एवं खोची हुई है। बाँध में इस शैली में इसी प्रकार की आँखों का अकन प्रचलित हुआ। पलके अत्यन्त हल्की एवं छोटी हैं। अजीतसिंह लम्बा जामा एवं मुगल प्रभावित अनूप-शाही पगड़ी पहने हैं। चित्र में चित्रकार ने घोड़े के उठे हुए पैरों एवं सेवकों के बढ़ते कदम से गति दिखाने का प्रयास किया है।

इस प्रकार का दृश्य जिसमें घुड़सवार राजा, सेवकों के साथ जाता अंकित किया गया है, मुगल प्रभावित संयोजन था जो राजस्थान में अत्यंत लोकप्रिय हुआ। मारवाड में इसके अनेक चित्र चित्रित हुए हैं।

ठाकुर हरनार्थसिंह की शबीह

लंदन की मर्स कम्पनी ने ठाकुर हरनार्थसिंह की एक शबीह जो स्याह कलम में है नीलाम की।^{११} इस चित्र^{१२} में वे भारी मसनद के सहारे बैठे हैं तथा उनके सामने दो बालकों (संभवतः उनके पुत्र) का अकन है। वेशभूषा समकालीन शबीहों जैसी ही है अर्थात् वे अलंकृत लम्बा जामा पहने हैं तथा पटका धारण किये हुए हैं जिसका छोर आगे लटका है तथा पगड़ी काफी ऊँची है। सूफियानेपन के साथ साथ चेहरे की गरिमा एवं दृढ़ भावों को कुशलता से चित्रकार ने उभारा है। ढालुवा माथा, बहुत छोटी छोटी आँखें एवं हल्की मूछें हैं। अमर्यासिंह की १७१० ई० (आगे देखें) वाली शबीह की ही भाँति यहाँ छोटी आँखें हैं। इसमें घनी पलकों (जो इस शैली की विशेषता है) का अभाव है। पुतलिया आँखों के ऊपर छोर को छू रही हैं। भारी गदन एवं दोहरी ठुड्डी का इस चित्र में चित्रकार ने अकन किया है। संभवतः यह इन दोनों वस्तुओं के अकन का आरम्भ है, बाद के चित्रों में ये शबीह चित्रों के विशेष अंग हो जाते हैं। यद्यपि आँखें छोटी एवं क्लृप्त हैं पर मुगल चित्रों की भाँति अन्दर घसी हुई नहीं हैं। आँखों के दोनों किनारों में शैडिंग है। इस शबीह से मिलती जुलती कुछ अन्य शबीह मिली हैं। ये शबीहें प्रायः १७००-१० ई० की चित्रित हैं।

राजा अजीतसिंह^{१५}

यह १७१० ई० का तिथियुक्त चित्र (चित्र १५) है। यह राजा अजीतसिंह की समकालीन शबीह है। अजीतसिंह के पूर्व वर्षों तक जोधपुर में मुगलों का शासन था।^{१६} सत्रहवीं सदी के जोधपुरी शैली के चित्र ये वे पूरी तरह से मुगल प्रभाव में बने हैं मुखाकृति, वेशभूषा आदि पूरी तरह मुगल शैली के सदृश हैं।

अजीतसिंह की इस शबीह पर भी मुगल प्रभाव स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। इस शबीह में गदन के पास शेंडिंग, पगड़ी, बाहों के पास की शेंडिंग, दोनों ओर के सरो के वृक्ष सीधे मुगल चित्रों से लिए गए हैं। इस चित्र में मारवाड़ शैली की स्वतंत्र विशिष्टताएं भी स्पष्ट हुई हैं। जैसे ढालुवा चौड़ा माथा, अपेक्षाकृत भारी प्रभावी चेहरा आदि।

स्त्रियों के साथ अजीतसिंह

उपयुक्त चित्रों की परम्परा में ही उम्मेद भवन, जोधपुर सग्रह में अजीतसिंह का स्त्रियों के साथ उद्यान गोष्ठी वाला यह चित्र (चित्र १६) भी है। इस चित्र में हम कुछ परिवर्तन एवं शैली में नवीन तत्त्व भी देखते हैं। यहाँ अजीतसिंह की अवस्था बढ़ने के कारण उन्हें प्रौढ़ एवं परिपक्व दिखाया है। अग्रभूमि में फीव्वारे एवं फूल की ब्यारिया का चित्रण मुगल प्रभाव में हुआ है। चित्रकार पसपेण्डित्व दिखाने में पूर्णरूप से सफल नहीं हो पाया है जिससे फीव्वारा एवं ब्यारिया थोड़ी टेढ़ी प्रतीत होती हैं। पृष्ठभूमि में अकन में ईंटों की दीवार है जो राजस्थान की १६वीं शती की ही परम्परा में है। स्त्रियों का अकन में चेहरे का आकार कुछ छोटा हो गया है जिनमें उनका चौड़ा ललाट तथा उसकी सीध में आगे निकली हुई नाक है। स्त्री आकृतियाँ छरहरी हैं जिनकी कमर अत्यंत पतली है जिससे कमर के ऊपर आकार बनता है। मुगल प्रभाव के कारण आकृतियाँ सयत हो गई हैं और जकड़ी मुद्रा में हैं। लोकशैली की हलचल का यहाँ अभाव है। विशेषकर स्त्री आकृतियों में निचले हिस्से के लम्बे होने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है जो आगे चलकर और भी बढ़ जाती है। अजीतसिंह के पीछे हाथ में चबुर लिये खड़ी स्त्री आकृति का चेहरा अथवा आकृतियों से भिन्न है तथा पाली रागमाला की स्त्री आकृतियों की परम्परा दिखलाता है। शैलीगत विशेषताओं के आधार पर इस चित्र को प्रायः १७१६-२० ई० में चित्रित माना जा सकता है। इलाहाबाद सग्रहालय में दारादौली में स्त्रियों के साथ संगीत का आनंद लेते अजीतसिंह का चित्र (चित्र १७) है। इस चित्र का संयोजन उपयुक्त चित्र के अत्यंत निकट है। चित्रकार ने सिंहासन के स्थान पर मसनद एवं स्त्रियों की मुद्रा में कुछ परिवर्तन कर दिया है। इस प्रकार का संयोजन परवर्ती मुगल शैली में लोकप्रिय था। वास्तु के स्थान पर सपाट पृष्ठभूमि हो गई है। चित्रकार ने पृष्ठभूमि में गहरे सलेटी रंग का प्रयोग किया है जिससे दृश्य रंग का शृंगारिक वातावरण उत्पन्न करता है।

इस चित्र में उपरोक्त चित्र की तुलना में स्त्री आकृतियों का वक्ष अपेक्षाकृत कम चौड़ा है तथा अधिक संयुक्त है। आकृतियाँ सयत एवं भावहीन हैं, उनमें हलचल का अभाव है। प्रस्तुत चित्र अजीतसिंह के उपयुक्त चित्र के आसपास ही चित्रित प्रतीत होता है।

हुक्का पीते हुए राजा^{१७}

इस चित्र में अक्टूबर १६७६ के सदावी के नीलाम बटलॉग (आइएम सं० १००) में प्रकाशित हुआ यद्यपि चित्र का संयोजन सुंदर है पर पसपेण्डित्व के अभाव में चित्रतीन पैनल में बटा हुआ प्रतीत हो रहा

है। ऊपरी पतल में धरनुमा तल है। इसके नीचे के पैना में नायक नायिका बैठे हैं। नायक की आकृति लम्बी एवं समानुपातिक है। नुमीनी नाक अजीतसिंह के पिछले चित्र की ही भांति है। साथ ही साथ यहाँ ढालुव माने एन पड़ी आँखों का चित्रण हुआ है। जाह्नविया की जाख उत्तरोत्तर बड़ी चित्रित होने लगी है। तनाट ढालुवा ह जो नुमीतापन लिये हुए नाक के जोन पर घमा है।

स्त्री आकृतिया भी पूरा विवेचित चित्र की तुलना में अपेक्षाकृत लम्बी एन मासल ह। गदन थोड़ी छाटो, दुड्डा गोए एन भरी भरी चित्रित हुई है। अजातमिह के उम्मेदमवन गगह वाले चित्र (चित्र २३) की भांति चौड यन् एन पतली कमर म 'V' आकार बनता है। वंशभूषा पूव चित्रों की भांति ह। चहरे पर सौम्य भाव है, रेखाएँ सधी हुई एवं प्रवाहमय हैं।

नीचे के पैना में उद्यान फीकाएँ एन प्लेगाम का चित्रण हुआ है। चित्रकारने चित्र के सप्राजन को तीन हिस्सा म बाटा ह। ससे ऊपर रास्तु चढ़वा एन ग्लाट पठूमि ह। चित्रकार पम्पेसिटव को दिखाने में पूरी तरह सफन नहीं हा सवा है जिसके गरिगाम स्वग्न चढ़वा जाहृतियों से हटकर चित्रित हुआ है।

प्रस्तुत चित्रें प्राय १७१८-२० ई० में चित्रित प्रतीत होता है।

हाथी पर सवार अजीतसिंह एन जुलूस

तिथि १७२२ ई०

सग्रह भारत कला भवन, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, गारागसी।

यह चित्र सब प्रथम 'आट जाफ इंडिया एण्ड पाकिस्तान' म प्रकाशित हुआ।^२ अजीतसिंह के जय चित्रा से इसकी तुलना करने पर यहाँ कुछ भिन्नताएँ दिखलाई पड़ती है। चहुरा अपेक्षाकृत कम मासल ह, आख भी पूव चित्रा की भांति खींची हुई नहीं है तथा अपेक्षित गरिमा के साथ-साथ चेहरे पर मुग्ध भावों की अभिव्यक्ति है।

इस चित्र में आकृतियों के चित्रण में अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध म प्रचलित होने वाले ञरुनों का प्रभाव मिला है। लम्बे अडाकार चेहरे वाली स्त्री आकृतिया ह। इनके नीचे का धट ऊपरी भाग से अधिक लम्बा ह। परवर्ती चित्रों म यही चित्रण की परम्परा प्रचलित होती ह। गीगनेर एवं जयपुर में भी इसी प्रकार का आकृतिया चित्रित हुई हैं। सहायक आकृतिया होने के कारण यहाँ इनका काफी कमजोर रेखांकन हुआ है, रेखाओं में टूट होने के कारण ये अनावकन प्रतीत होती हैं।

जुलूम के दृश्य में भीड़ का चित्रण अत्यंत कुशलतापूर्वक हुआ है। संयोजन सफन है। चारों तरफ घोंडे पर सवार पुरुषों की मूर्छें ऊपर की ओर मुड़ी हैं। गुजरात के सत्रहवीं सदी के चित्रों की परम्परा में नुकीली दाढ़ी, मूठ, तेजी से चलती आकृतियों के जाने के पहचान का चित्रण है। इस चित्र में शली अपेक्षाकृत विस्तृत ह।

प्रमुख आकृतियों के चित्रण में रेखाएँ सशक्त एवं सधी हुई हैं। सहायक आकृतियों पर विशेष ध्यान नहीं दिया गया है। संयोजना आकृतिक है। यह चित्र आकार में सत्रहवीं सदी एवं अठारहवीं सदी के अन्य पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में बड़ा है। चित्र का आकार उत्तरोत्तर बड़ा होता गया है।

चित्र में पीछे की ओर दो पवित्रियों का बड़ा सेप है जिसमें तिथि एव अजीतसिंह का नाम है। अठारहवीं सदी के चित्रों में बहुत कम लेख पाये गये हैं अतः यह चित्र दरबारी मारवाड़ शैली के अध्ययन के लिए महत्वपूर्ण है।

१७२४ ई० में अजीतसिंह की मृत्यु के बाद उनके पुत्र अभयसिंह शासन सभालते हैं।¹⁶ ये कला एव साहित्य प्रेमी थे। इन्होंने अपना अधिकांश समय राज्य के विस्तार के साथ साथ मुगलों के लिए गुजरात एव अजमेर की सूबेदारी में व्यतीत किया। १७२६-४० ई० में अभयसिंह ने दो बार बीकानेर पर चढ़ाई कर उसे लटा। बीकानेर के शासकों के साथ इनके सम्प्रदाय तनावग्रस्त रहे। १७४६ ई० तक इन्होंने शासन किया। यद्यपि हमें इस काल के तिथियुक्त चित्र नहीं मिले हैं पर इनके पिता अजीतसिंह के समय के तिथियुक्त चित्रों एवं परवर्ती शासक विजयसिंह के काल के चित्रों की शैली के अध्ययन के आधार पर इस समय के चित्रों का कालक्रम निर्धारित करना संभव है। पूर्व-विवेचित चित्रों की तुलना में इस काल में शैली अधिक विनम्र हुई है।

अभयसिंह के शासनकाल में चित्रित चित्रों की संख्या बहुत कम है अभी तक गिने चुने चित्र ही मिले हैं जिनमें अभयसिंह के दरबार में नृत्य का दृश्य जुलूस का दृश्य एव पक्षी तथा वैठी शरीर हैं। दुर्भाग्यवश इन चित्रों में अभयसिंह को ३५-४० वर्ष के बीच की अवस्था का चित्रित किया गया है। अतः इस दृष्टि से इन चित्रों को प्रायः १७४० ई० का रखा जा सकता है। इन चित्रों की अजीतसिंह के काल के चित्रों से तुलना करने पर शैली के विकास कम की दृष्टि से भी उपयुक्त समय ठीक जान पड़ता है। अभयसिंह के चित्रों में विशेषकर पठभूमि के अंकन में वक्षों पर दक्कनी शैली का प्रभाव स्पष्ट है। ऐसी संभावना प्रतीत होती है कि यह प्रभाव जोधपुर शैली पर बीकानेर से आया। अभयसिंह ने दो बार बीकानेर पर चढ़ाई कर उसे लटा था।¹⁷ पूरी संभावना है कि वे अपने साथ वहाँ के चित्रकार एव चित्र भी लाए। अभयसिंह के काल के चित्रों में हम कुछ विशेषताएँ पाते हैं जैसे पुरुष आकृतियाँ स्त्रीण मुख-मुद्रा वाली हो जाती हैं, स्त्री आकृतियाँ तम्बो एव छरहरी हो जाती हैं जिनमें उनका कमर में नीचे का भाग, ऊपरी भाग से अधिक तम्बा अंकित किया गया है। इन चित्रों पर फर पसियर काल की प्रभाव मुगल शैली का स्पष्ट है। इसे आकृतियों के अंकन, पठभूमि में दूर व सरो के चित्रण में स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। चित्र का संयोजन भी मुगल चित्रों के संयोजन से प्रभावित है।

१७२५-४० ई० तक के चित्र

अभयसिंह की शरीर

संग्रह भारत कला भवन, काशी हिंदू विश्वविद्यालय, बनारस।

इस शरीर (चित्र १) में हमें पूर्व विवेचित चित्रों की तुलना में कई भिन्नताएँ दिखायी पड़ती हैं। यह अभयसिंह के युवावस्था का चित्र है। १७२४ ई० में जब अभयसिंह गन्दी पर बैठते हैं उस समय उनकी उम्र २२ वर्ष थी। इस चित्र में वह ३०-३५ वर्ष के करीब के लग रहे हैं। इसके आधार पर इस चित्र को १७३५-४० ई० के बीच रखा जा सकता है। इस चित्र की पठभूमि का अंकन जोधपुर शैली के प्राप्त पहले के चित्रों से भिन्न है। यहाँ वक्षों के अंकन में स्पष्ट रूप से दक्कनी शैली का प्रभाव देखा जा सकता है। संभवतः यह प्रभाव मारवाड़ शैली पर बीकानेरी चित्रशैली से आया।

यहाँ बादलों के अंकन में एक नया प्रकार दिखलाई पड़ता है जिसमें एक पक्ष में बादलों को गोल घेरो से सटकरता हुआ चित्रित किया गया है। बाद के चित्रों में इस प्रकार के बादल अत्यधिक लोकप्रिय हुए।

अभयसिंह की वेशभूषा विशिष्ट है, वे बंद गोल गले का कढ़ाईदार जामा पहने हैं जो बहुत कम शरीरों में देखने को मिलता है। इससे मिलती-जुलती कई शरीरों में मिली हैं।

दरबार में पद्मसिंह

यह १७३५ ई० में चित्रकार छज्जू द्वारा चित्रित है।^{११} शैली के आधार पर छज्जू चित्रकार द्वारा चित्रित अन्य कई चित्र प्राप्त हुए हैं।^{१२} यह मारवाड के प्रमुख ठिकाने (घानेराव) का चित्रकार था। मारवाड के ठिकानों में घानेराव^{१३} का प्रमुख स्थान रहा है। यहाँ के सामंत अत्यन्त शक्तिशाली थे। अठारहवीं-उन्नीसवीं सदी (देखें अध्याय ६) में यहाँ से मिलने वाले उत्कृष्ट चित्रों को देखते हुए कहा जा सकता है कि जोधपुर दरबार के समकक्ष ही यहाँ भी उत्कृष्ट चित्र बन रहे थे।

छज्जू चित्रकार के बारे में हमें अन्य जानकारी नहीं मिलती। श्री एस० एम० स्वरूप भटनागर ने अपने लेख में छज्जू चित्रकार को 'छज्जू भाटी' नाम से प्रकाशित किया है।^{१४} भाटी चित्रकारों का उल्लेख हमें अठारहवीं सदी के अंत से प्रारम्भ मिलता है (देखें अध्याय ६)। इस उन्नत चित्रकार के बारे में यह कहना कठिन है कि यह उसी भाटी घराने का है या उससे भिन्न घराने का। छज्जू चित्रकार वास्तव में 'भाटी' था या नहीं इसके विषय में प्रामाणिक जानकारी नहीं है। आगे हमें घानेराव के अन्य चित्रकारों का भी उल्लेख मिलता है।

इस चित्र (चित्र १६) को कई विद्वानों ने प्रकाशित किया है।^{१५} यह चित्र अन्य चित्रों से भिन्न परम्परा में है। पद्मसिंह की भारी भरकम आकृति का गोल ढालुवा माथा, बीच से दबी नुकीली छोर वाली नाक, बटननुमा आँखें, बड़े गोल चेहरे एवं पट्टीनुमा घनी दाढ़ी का चित्रण पूर्व विवेचित अजीतसिंह एवं अभयसिंह के चित्रों से भिन्न है। आगे अठारहवीं सदी में इस प्रकार का संयोजन काफी प्रचलित होता है। यहाँ ऐसे कई तत्व हैं जो अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में लोकप्रिय हुए, जैसे दाढ़ी मूछविहीन लम्बे पतले किशोरवयस चेहरे का अंकन, वृद्ध व्यक्तियों का अंकन, ढोलकनुमा नुकीली पगड़ियाँ आदि।

पारदर्शी कपड़ों के अंकन में मुगल प्रभाव है। रेखाएँ बारीक तथा स्पष्ट हैं। हल्की हरी पृष्ठभूमि में विविध रंगों की वेशभूषा के साथ मुख्यतः उजले रंग के पारदर्शी जामों का चित्रण है।

शैली के आधार पर इसी चित्रकार का एक अन्य चित्र (चित्र-२०) इलाहाबाद म्यूजियम के संग्रह में है। चित्र-८ से साम्यता देखते हुए यह भी पद्मसिंह का ही चित्र प्रतीत होता है। पृष्ठभूमि का हल्का हरा रंग नारंगी रंग की वेशभूषा उपर्युक्त चित्र के करीब है। पद्मसिंह की भारी भरकम आकृति गोल बड़ा चेहरा, बटननुमा आँखें, गोलाई लिये ढालुवा माथा, बीच से दबी नाक तथा पतली लम्बी नाक का नुकीला छोर एवं पट्टीनुमा दाढ़ी आदि पूर्वविवेचित चित्र (चित्र २८) की ही परम्परा है।

घोड़े पर सवार ऐसी शरीरों का अंकन मारवाड में काफी लोकप्रिय रहा है। साथ चलते सहायकों के अंकन में ऐसे सभी चित्रों में समानता है।

जुलूस के साथ अभयसिंह^{११}

इस चित्र में पृष्ठभूमि का चित्रण मुगल चित्रों की परम्परानुसार है एवं ऐसी पृष्ठभूमि इस प्रकार के चित्रों में राजस्थान के प्रायः सभी केन्द्रों पर चित्रित हुई। अभयसिंह की आकृति पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में लम्बी है। उनकी शरीर रचना स्थूल होने के वजाय गठी हुई है। मुखाकृति का अंकन पूर्वविवेचित चित्रों (चित्र १८) से थोड़ा भिन्न है।

सामने एक बगल में चलती सहायक आकृतियाँ किशनगढ़ के चित्रों की भाँति लम्बी एवं पतली हैं। लम्बे पतले। चेहरे पर नुकीली नाक एवं सपाट माथे का चित्रण भी किशनगढ़ के चित्रों के निकट है। पीछे चलते सेवक का चित्रण जोधपुरी शैली में भारी-भरकम है। रेखाएँ प्रवाहमान हैं। चित्र में गतिशीलता है। अजीतसिंह के चेहरे पर सौम्यता है। इस काल का यह एक उत्कृष्ट चित्र है।

मृत्यु का आनन्द लेते अभयसिंह

यह चित्र उपर्युक्त चित्र के साथ ही प्रकाशित हुआ है।^{१२} दोनों चित्रों में अभयसिंह की आकृति ब्रह्म मिलती-जुलती है। सम्भवतः एक ही चित्रकार का काम है।

झरोखेदार वास्तु का चित्रण मुगल चित्रों की भाँति है। संयोजन भी अन्य राजस्थानी चित्रों से भिन्न है। औरतो का बड़ा समूह है। छोटी औरतें लम्बी एवं पतली हैं। औरतो का चित्रण निम्नकोटि का है। ऐसा लगता है कि चित्रकार ने सहायक आकृतियों के अंकन में ध्यान नहीं दिया है।

अज्ञात राजा का रानो एवं सेविका के साथ चित्र

यह चित्र (चित्र २१) उम्मेदभवन संग्रह में है। यह चित्र अजीतसिंह, अभयसिंह के पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न है। इसके चित्रण में गोनाई लिये ढालूने माथे तथा लम्बी एवं पतली नाक के नुकीले छोर के अंकन में थोड़ा बहुत पद्मसिंह के चित्र (चित्र १६-२०) का प्रभाव है। ढोलकनुमा ऊँची पगड़ी भी पद्मसिंह के चित्र के निकट है। स्त्री आकृति के अंकन में भी भिन्नता है। स्त्रियाँ काफी लम्बी एवं समानुपातिक शरीर रचना वाली हैं। काफी बड़ा एवं लम्बा चेहरा, आवश्यकता से अधिक चौड़ा ढालूबा माथा, लम्बी एवं पतली खीची हुई आँखें अंकित हुई हैं। नाक छोटी तथा बीच से दबी है। गदन तब लटकती जुफो का अंकन आगे काफी लोकप्रिय होता है। यह प्रायः १७४०-४५ ई० का चित्र है।

इलाहाबाद संग्रहालय में प्रायः १७५० ई० का मारवाड़ शैली का एक सुंदर चित्र (चित्र २२) है। इसमें ऊँट पर सवार राजा एवं उनकी प्रेमिका का चित्रण है। उनके आगे एक सेवक वाद्य बजाता पैदल अंकित है तथा पीछे घोड़े पर सवार दो राजसी व्यक्ति चित्रित हैं जो माला या धनुष लिये हुए हैं। इलाहाबाद संग्रहालय के अधिकारी इसे ढोला मार^{१३} प्रेमकाव्य का चित्रण मानते हैं पर चित्र पर लेख न होने के कारण यह पहचान संदिग्ध है क्या चित्र के संयोजन में भी ढोला मार के इस दृश्य के चित्रों से कुछ भिन्नता है जैसे— वाद्य लिये सेवक तथा पीछे के घुड़सवार।

इस चित्र के नायक की ठीक पहचान संभव नहीं है। चित्र में सपाट पीली पृष्ठभूमि है जो गोलाकार पहाड़ी जसा रूप लेती है। उसपर छोटी छोटी झाड़ियाँ जैसा अंकन है। उसके बाद भी दूर तक सपाट सर का अंकन है जिसके बाद गहरे बाले सलेटी आकाश की पतली पट्टी है।

अग्रभूमि ऊबड़-पाबड़ धरती है जिसपर जगह जगह लम्बी घास जैसी वनस्पति का चित्रण हुआ है। आकृति थी दुबली एव लम्बी हैं जिनका चौड़ा सलाट है जिसकी सीध में निकली लम्बी नाक है। गाल भरे हैं, आँखें पतली व लम्बी खोची हैं ठुड्डी बहुत छोटी अ कित हुई है। आकृति की लम्बाई के अनुपात में चेहरे का आकार छोटा है। पुरुष आकृतियों पर स्त्रैण भाव लक्षित होता है। नायिका अपेक्षाकृत ठिगनी प्रतीत होती हैं। इस चित्र पर फर्दखसियर मुहम्मदशाह काल की मुगल शैली का प्रभाव स्पष्ट है जो जोधपुर के राजाओं के मुगल दरबार से घनिष्ठ सम्बन्ध के कारण था।

इस काल के मारवाड शैली के चित्रों में हमे आकृतियों के चित्रण एव पृष्ठभूमि के संयोजन में क्रमशः परिवर्तन दिखायी पड़ना है। पुरुष आकृतियाँ अधिक लम्बी एव भारी हो गयी हैं। सलाट अपेक्षाकृत अधिक टालुवाँ एव ठुड्डी दोहरी चित्रित होने लगी है। आँखें अपेक्षाकृत बड़ी खिंची हुई एव नाक नोकिली होती गयी है। स्त्रियों की सट्टें एव पुरपों के गलमुच्छों का अधिक घना अंकन होने लगता है। स्त्रियाँ अधिक लम्बी चित्रित होने लगी हैं।

इस काल से पूर्व के चित्रों में पृष्ठभूमि सादी एव सपाट है। इस काल के चित्रों में मुगल एव दक्कनी प्रभाव के फलस्वरूप पृष्ठभूमि में रॉलिंग के पीछे पापी के फूलों के गुच्छों एव सरो के वृक्षों की कतार चित्रित की गयी है। पृष्ठभूमि में दूर के सरो का चित्रण, पसपेविटव दिखाते हुए मुगल प्रभावित वास्तु का चित्रण, वास्तु के पीछे दूर तक अथः हमारतो एव सरो के तथा अन्य वृक्षों के चित्रण से शहर का आभास कराना आदि मुगल प्रभाव के अंतर्गत चित्रित होने लगा है। फलतः चित्र अधिक आकर्षक प्रतीत होने लगे हैं।

मारवाड शैली के उपलब्ध चित्रों के अध्ययन से यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि किसी कारणवश १८वीं सदी से पूर्व या तो यहाँ बहुत कम चित्र चित्रित हुए अथवा अभी तक वे प्रकाश में नहीं आ पाए हैं या किसी अनहोनी से नष्ट हो गये हैं। सीमित सख्या में उपलब्ध इन उदाहरणों में से भी कुछ गिने-चुने चित्रों को छोड़कर बाकी सभी लेख तिथिविहीन हैं। ये लेखयुक्त कुछ उदाहरण इस शैली के अध्ययन के लिए अत्यंत महत्वपूर्ण हैं क्योंकि इन्हीं के आधार पर अन्य चित्रों के कालक्रम का निर्धारण आधारित है। इन तिथ्यांकित चित्रों की सहायता से ही शैली का विकास निर्धारित कर पाना संभव है।

१७४६ ई० में अभयसिंह की मृत्यु के बाद मारवाड की गद्दी पर उसका पुत्र रामसिंह बैठता है।^{१६} रामसिंह एक अयोग्य शासक था। दो वर्ष पश्चात् वह गद्दी से हटा दिया गया और उसके चाचा बख्तसिंह, जो नागौर के शासक थे ने शासन सभाला।^{१७} १७५१-५४ ई० तक बख्तसिंह ने शासन किया। १७५४ ई० में बख्तसिंह की मृत्यु हो गई।^{१८}

रामसिंह की अनेक शक्तीयें तो हैं^{१९} पर दुर्भाग्यवश उनमें से कोई भी लेख या तिथियुक्त नहीं हैं। वैसे तो इन्हे रामसिंह की समकालीन शक्तीयें ने मानने का कोई तर्कयुक्त कारण भी नहीं मिलता है। क्योंकि रामसिंह एक अयोग्य शासक था जो लोकप्रिय भी नहीं था। अतः उसकी मृत्यु के बाद उसकी शक्तीयें के चित्रित होने की कोई संभावना नहीं होती है, पर प्रमाण के अभाव में निश्चित रूप से कहना मुश्किल है। रामसिंह की शक्तीयों की शैली में १७६०-७० ई० के आसपास ढेरों चित्र मिले हैं अतः रामसिंह की शक्तीयों की चर्चा भी इनके साथ की जायेगी।

बख्तसिंह कलाप्रिय शासक था। नागौर ठिकाने पर १८वीं सदी के प्रारम्भ में बख्तसिंह ने चित्र बनवाये^{३३} इसलिए जोधपुर के दरबार में अपने शासन के अल्पकालीन समय में भी चित्र बनवाये होंगे। पर वास्तव में मारवाड शैली का विशेष महत्वपूर्ण काल विजयसिंह का शासनकाल (१७५४-६३ ई०) है जिस समय राज्य की सर्वोन्मुख उन्नति हुई एवं बड़ी सख्या में चित्र बने।

नृत्य-संगीत सभा में बख्तसिंह^{३४}

इस चित्र में राजा संगीत का आनन्द लेते चित्रित हैं। दरबार के दृश्यों के चित्रण की परम्परा अठारहवीं सदी के मध्य से प्रायः सभी राजस्थानी उपशैलियों में प्रचलित हुई और इससे मारवाड भी अछूता नहीं रहा। इसका कारण राज्य में सुख शांति एवं इसके फलस्वरूप समृद्धि होना था। परिणामस्वरूप राजा आनन्द विलास में डूबा और इससे सम्बन्धित दृश्यों का चित्रण हुआ। यह एक लोकप्रिय विषय वस्तु थी। दरबार दृश्यों की परम्परा सभवतः मुगल चित्रों से ही आयी है। संयोजन में मारवाड चित्रशैली की रचनात्मकता कही कही हुई दृष्टिगोचर होती है। आमतौर पर ये मुगल एवं दक्कनी चित्रों की अनुकृतियाँ प्रतीत होती हैं।

किशनगढ़ के प्रभाव में वनस्पति के चित्रण में कुछ नवीनता एवं अनूठापन है। इस चित्र में शैली का परिष्कार दिखाई देता है और चित्रधार में वृक्षावली के चित्रण में काफी दक्षता दिखायी है जो रुढ़िवद्ध अंकन से थोड़ा परे है। पृष्ठभूमि में वयारियों का चित्रण हुआ है। इन वयारियों का इस प्रकार का चित्रण अथवा चित्रों में कम दिखलायी पड़ता है। इनमें सर, आम एवं मौली श्री के विशाल वृक्षों के तने दिखते हैं। अथवा चित्रों में रैलिंग के पीछे से घनी वृक्षावली झाकती है। यहाँ रैलिंग में चौड़ाई दिखाते फूलों की वयारियाँ हैं और वयारियाँ से ऊपर आम एवं मौली श्री के वृक्षों के तने दिखते हैं। इन तनों के साथ सरो एवं केले के वृक्ष हैं। केले के चौड़े पत्तों के साथ तने एवं सरो के वृक्ष के चित्रण में खुलेपन का आभास है और चित्र के ऊपरी छोर को छूते हुए विशाल वृक्ष के पत्तों के झुरमुट अत्यधिक घने हैं एवं आकषक उद्यान हैं। सघन वृक्षावली की हरीतिमा के बीच पशु-पक्षियों एवं परियों का अंकन चित्र के लावण्य को बढ़ा देता है। दायी ओर छत पर मोर नाच रहा है। वर्षाश्रुतु सा दृश्य है। नृत्य-संगीत की गोष्ठी के साथ प्रकृति का इतना सुंदर चित्रण कलाकार की कल्पना का परिचय है। दोनों के बीच सुंदर तारतम्य है।

बख्तसिंह का चित्रण उनकी पूर्ववर्ती शैली से भिन्न है। सदवी के नीलाम कैंटलाग में इसे बख्तसिंह का चित्र कहा गया है। इस चित्र में बख्तसिंह की समानुपातिक आकृति छोटी आँखें, हल्की मूँछें, अनूपशाही पगड़ी आदि इस काल के चित्रों की भाँति हैं। आकृति के सभी अवयवों का सतुलित चित्रण हुआ है। स्त्रियों का चित्रण पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न है। इस काल के चित्रों में स्त्री आकृतियों की की मुद्रा जकड़ी हुई प्रतीत होती है। यहाँ इस जकड़न से मुक्त स्वाभाविक चित्रण है। लम्बी नाक का गोल सिरा, बड़ी नथ का प्रयोग भी हम पहली बार देख रहे हैं। विल्कुल इसी प्रकार का संयोजन हमें लगभग १७५० ई० के किशनगढ़ शैली के चित्र में मिलता है। दोनों चित्रों में नृत्यागना का चित्रण एक जैसा है। यह चित्र अधिक जीवंत है। इसमें गति है। यह भी लगभग १७५०-५५ ई० के करीब का है।

विजयसिंह के काल (१७५४-६३ ई०) में राजनैतिक परिस्थितियाँ भी बदल गयीं जिसका चित्र-कला पर प्रभाव पड़ा। लम्बे समय के बाद मारवाड में सुख-शांति आयी। इस समय दिल्ली का मुगल

बादशाह नाममात्र के तथे बादशाह रह गया था। क्योंकि उसके शासकीय शक्तियाँ अब प्रित्कुल क्षीण हो गयी थी। मुगल साम्राज्य के हिंदू एवं मुस्लिम शासकों ने उसके प्रभुत्व को स्वीकार करने से इकार कर दिया था और वे स्वतंत्र राज्य के रूप में स्थापित हो गये थे।³⁴

विजयसिंह एक कुशल एवं दूरदर्शी शासक था उसने सवप्रथम अपने राज्य की आंतरिक स्थिति सुदृढ़ की। इसके लिए उसने अपने सामंतों के आपसी विरोध को सगाप्त किया तथा विरोधी सामंतों को रास्ते से हटाया। इस प्रकार शासन की कठिनाइयों एवं अधिकारियों की अनुशासनहीनता को दूर कर प्रजा में फौजी अराजकता समाप्त की तथा उसने शासन पूरी तरह अपने अधिन में किया। राज्य में शांति स्थापित होने से सुख समृद्धि बढ़ी। कृषि और व्यवसाय को बढ़ावा दिया जिससे आर्थिक रूप से सुदृढ़ हुआ।³⁵ इन सारे परिवर्तनों के फलस्वरूप आयी राज्य की खुशहाली ने चित्राला के इतिहास को एक नया मोड़ दिया। यही कारण है कि विभिन्न संग्रहालयों में मुख्य रूप से अठारहवीं सदी के मध्य से ही मारवाड शैली के चित्र मिलते हैं। इस काल में मारवाड चित्रशैली प्राचीन घिसी पीटी एवं रुढ़ परम्परा को छोड़कर अपना एक नया रूप ग्रहण करती है।

विजयसिंह वैष्णवधर्म का अनुयायी था।³⁶ साथ ही रसिक प्रकृति का व्यक्ति था। अतः कृष्ण-राधा एवं हरम से सम्बंधित दृश्यों का चित्रण शुरू होता है। विजयसिंह के काल के (१७५०-७५ ई०) सभी चित्रों को उत्कृष्ट कोटि का माना जाता है और इनमें एक हृदय तन्त्र विविधता है।

हिमालय की उपासना करते विजयसिंह

विजयसिंह के युवावस्था की एक सुन्दर शबोह (चित्र २३) उम्मेद भवन, जोधपुर के संग्रह में है। मेवाडो चित्रों की तरह घनी आम की पत्तियों का कुज है। घने आमकुज के पीछे अर्ध वक्षों की शृंखला है और बीच-बीच में सरो का लम्बा सा वृक्ष है।

विजयसिंह की यह शबोह उस काल का प्रतिनिधि चित्र है। अडाकार भारी चहुरा, मध्यम आकार की आँख, नुकीली नाक, सभी का चित्रण अत्यंत मुशकिलतापूर्वक किया गया है। मूँछ उमठी हुई हैं। लम्बे पतले गलामुच्छे हैं। चेहरे पर कसी हुई मारडालिंग (डोल) है। परवर्ती चित्रों में दाढ़ी मूँछ के घने चित्रण के साथ साथ सजावट में अम्बामाविक रूप मकठोरता जा जाती है जिससे यह चित्र मुक्त है।

विजयसिंह के सम्मुख मुकुट, सुनहला छत्तर एवं त्रिशूल धारण किये इनकी कुलदेवी हिमालय देवी है। विजयसिंह इनके भक्त थे। हिमालय देवी के पीछे चवर लिये सेविका खड़ी है। सेविका के गालों के निचले हिस्से की ठूंडी को गालाईयुक्त दिखाया गया है। के सेविका चित्रण में कई परम्परागत तत्त्व हैं, जैसे—कम घेर का लहंगा, सिर से पीछे लटकता दुपट्टा आदि। चित्रण की ये प्रशंसा शैली के सक्रमणकाल के दौर की हैं जब पुराने तत्त्वों का चित्रण अवशेष रूप में हो रहा है। कानों में चंद गोल कणफूल भी उसी प्रकार हैं। नाभि तक लटकता भारी हार १७वीं सदी में प्रायः चित्रित हुआ है तथा आकृति की भीसत कद की आकषक समानुपातिक शारीरिक रचना है।

इस चित्र से मिलता-जुलता एक अन्य चित्र (चित्र २४) इलाहाबाद स्मूजियम संग्रह (एक्सेशन न० ६०४) में है। दोनों ही चित्रों में संयोजन एवं वास्तु के अंक में अत्यधिक समानता है। आकृतियों के चित्रण में शैली का विकास है। दोनों चित्रों के चित्रण में पांच वर्षों का अन्तर है। इस चित्र में १६वीं

शती के अंत के लगभग पुरपो की भारी भरकम आकृति, चेहरे का भारीपन, दोहरी ठुड्डी ढालुवा माथा, आवश्यकता से अधिक नुकीली नाक वाली शली का प्रारम्भिक स्वरूप दिखलाई पड़ता है। दोनों चित्र की तुलना करने पर स्पष्ट होता है कि किस प्रकार क्रमशः शैली में परिवर्तन आता है। विजयसिंह के दोनों चित्रों में समानता होते हुए भी कुछ भिन्नताएं हैं और यहाँ धीरे-धीरे उसका स्वरूप बदल गया है। ठुड्डी थोड़ी अधिक भारी हो गयी है। नुकीली नाक का स्वरूप बदल गया है, यहाँ नाक बाहर की ओर निकली है पर इसका किनारा गोल है।

विजयसिंह के समक्ष एक स्त्री बठी है। विजयसिंह की आकृति की अपक्षा यह आकार में काफी छोटी है। आकृति जड़ एवं भावहीन है। अगड़ी हुई मुद्रा है। शरीर के अनुपात में स्त्री आकृति का चेहरा काफी बड़ा है। अडाकार बड़ा चेहरा, ललाट आवश्यकता से अधिक चौड़ा तथा होठों के उभार भी स्पष्ट नहीं हैं। आँखें चौड़ी हैं। इस प्रकार का स्त्री चित्रण इस काल के आसपास प्रचलित हुआ एवं इस प्रकार के कई चित्र बने। स्त्री आकृति के चित्रण को यह शैली भिन्न है।

वर्तसिंह की शवीह^{१८}

यह शवीह मारवाड चित्रशैली के विकास के अध्ययन के लिए महत्वपूर्ण है जहाँ हम कई नये तत्त्वों को देखते हैं। इस काल से एक विशेष प्रकार के गलमुच्छों का अक्स लोचप्रिय होता है जिसमें गलमुच्छा ऊपर पतला तथा नीचे चौड़ा हो जाता है, नीचे के भाग में इसमें तीखा सीधा कटाव है जो लगभग गले तक जाता है तथा यह मूछ से मिल जाता है। बाद में क्रमशः यह बढकर चेहरे के काफी भाग को ढकने लगता है।

वर्तसिंह की इस शवीह से मिलती जुलती शवीह मेवाड शली में भी चित्रित हुई हैं।^{१९} मारवाड पर यह मेवाड का प्रभाव था या मेवाड पर मारवाड का इस सम्बन्ध में कोई निश्चित प्रमाण उपलब्ध नहीं है। इस चित्र में आकृति औसत कद की है। चेहरे पर पौरुष का भाव है, गदन छोटी है। दोहरी ठुड्डी है। औसत कद की आकृति के साथ दोहरी ठुड्डी एवं आँखों की भंगिमा से चेहरे पर गरिमाय भावों का प्रदर्शन किया गया है। परवर्ती चित्रों में जामे का घेर लम्बा होने लगता है। बाद में शर्न शन आकृतियाँ लम्बी एवं चौड़ी अकित होने लगती हैं।

मारवाड शली के चित्रों में राजा एवं दरबारियों को अधिकतर सफेद वस्त्र पहने दिया गया है। इसका प्रमुख कारण इस प्रदेश की अत्यधिक गर्म जलवायु ही प्रतीत होती है। इस प्रकार की शवीहों की शरीर अनुकृतियाँ तयार हुईं जो एक जैसी हैं तथा उनमें विविधता एवं शैली का विकास नहीं दिखलाई पड़ता है।

रामसिंह की शवीह^{२०}

रामसिंह ने मात्र दो वर्षों तक मारवाड का शासन किया। उन्होंने शासन की अल्प अवधि में अपनी डेरो शरीर चित्रित करवायी। इन शवीहों का चित्रण पूरविनेचित चित्रों की रूढ़ियों से मुक्त है और सहसा हमें शली का नया स्वर्ण दिखायी पड़ता है। आकृति अधिक लम्बी एवं पतली हो गयी है। गदन लम्बी हो गयी है तथा चेहरे पर कमनीयस्मरण भाव चित्रित हुए हैं। दाढ़ी-मूछविहीन शवीह भी चित्रित हुई हैं जिनमें स्त्रियों की भाँति लम्बी लट अकित है। इनमें आगे की निकली अत्यधिक

लम्बी, नुकीली नाक तथा बड़ी आँखों का चित्रण हुआ है। कुछ आकृतियों में दाढ़ी-मूँछ का चित्रण भी है जिससे स्त्रैण भाव अपेक्षाकृत दब गये हैं। आकृतियों का लम्बापन ही इसकी मुख्य विशिष्टता है। सिर पर अत्यधिक ऊँची पगड़ी का चित्रण हुआ है। सकरी लम्बी पगड़ी, बीच में डमरूकार होती हुई अंत में नुकीली हो जाती है। पगड़ियाँ सिर पर उर्ध्वाकार खड़ी चिन्तित हुई हैं जिससे आकृतियाँ और अधिक लम्बी हो गयी हैं। जामे का घेर 'V' आकार में फैला है। सभी सहायक आकृतियों का चित्रण भी राम सिंह की आकृतियों के सदृश हुआ है। इतनी अधिक लम्बी पगड़ियाँ रामसिंह के अलावा अय शासकों के चित्र में नहीं मिलती हैं। पर इसी से प्रभावित भारी-भरकम पगड़ियाँ बाद में भी चित्रित हुई हैं। इनकी लम्बाई कहीं कम हो गयी है और व्यास बढ़ गया है। आकृतियों के चित्रण में नुकीली नाक, चौड़ी बड़ी बड़ी पलकों वाली आँखों का चित्रण, स्त्रियों की भाँति लम्बी लट्टी आदि तत्त्वों का चित्रण होना इस काल में आरम्भ हो जाता है तथा १७७०-७५ ई० के लगभग यह स्वरूप काफी प्रचलित होता है। विजयसिंह के काल में लगभग ५-१० वर्षों तक अठारहवीं सदी के मध्यपूर्व के चित्रों के तत्त्व औसत कद की संतुलित या थोड़ी भारी आकृतियाँ, चेहरे पर पौरुष भाव, अनुपशाही पगड़ियाँ, ऊपर से नीचे तक समानान्तर घेर का जामा चित्रित होता रहा। १७६०-६५ ई० के आसपास हम ऊपर विवेचित अठारहवीं सदी के मध्यपूर्व और उसके बाद के दोनों ही तत्त्वों का चित्रण साथ साथ पाते हैं।

उम्मेदभवतन संग्रह में ठाकुर बाघसिंह^{५१} का एक आकपक चित्र है। ठाकुर बाघसिंह पुली बारादरी में स्त्रियों के साथ हुक्का पीते हुए बैठे हैं। रेलिंग के पीछे दोनों ओर वास्तु तथा वास्तु से लगे आम एव केले के पेड़ हैं जिसमें कोई नवीनता नहीं है तथा औसत स्तर का अंकन है। स्त्रियाँ लम्बी हैं तथा लम्बे एव पतले चेहरे, लम्बी नुकीली नाक, ऊपर की ओर झिची बड़ी लम्बी आँखों का अंकन किशनगढ़ शैली के चित्रों के निकट है। बाघसिंह की पतली लम्बी आकृति है। गोल चेहरा, गालाई लिये ढालुवा माथा, बीच से बड़ी तथा पतली लम्बी नुकीली छोर वाली नाक, चौड़े गलमुच्छे का चित्रण है। डमरूकार भारी भरकम पगड़ी है। इस चित्र में अजीतसिंह, अभयसिंह, विजयसिंह के पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न प्रकार का अंकन है।

रामसिंह की शबोह^{५२}

इसी परम्परा में यह चित्र चित्रित हुआ है तथा यह कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। इस काल में धीकानेर एन मारवाड के सम्बन्धों में बहुत सुधार आया^{५३} जिसके फलस्वरूप दोनों के द्रो के चित्रों में भी कई समानताएँ मिलती हैं। ऊँची पगड़ियों का चित्रण, बड़ी पलकों वाली चौड़ी आँखें, सहायकों की आकृतियों में एकदम पीछे एव हुक्का पकड़े किशोर वय का कमनीय चित्रण, भासल गाल, ठुडकी का चित्रण मारवाड एव धीकानेर दोनों के द्रो पर एक जैसा हो रहा था। इस चित्र में ऊँची पगड़ियों के कई प्रकार एक साथ चित्रित हुए हैं।

रामसिंह का चित्रण पूर्वविवेचित चित्र से भिन्न है। यहाँ पर उनके चेहरे पर स्त्रैण भाव के स्थान पर रोबीले भाव हैं। आकृति अपेक्षाकृत भारी हो गयी है। इस चित्रण से प्रभावित आगे कई चित्र मिलते हैं। अग्रभूमि के चित्रण में कमल के फूलों का चित्रण एव मिट्टी के ढहों की जमीन का अंकन भी बहुत कम चित्रों में पाया गया है।

ठाकुर जगन्नाथ सिंह^{१४}

सौभाग्यवश यह चित्र (चित्र २५) तिथियुक्त है जिससे मारवाड शैली के विकास को समझने में सहायता मिलती है। अब तक के वर्णित चित्रों की तुलना में इस चित्र में हमें दृश्य के संयोजन में कई नवीनताएँ मिलती हैं, जैसे सामने उद्यान में फूलों की दोहरी बारी, वास्तु पर बारीक फूल-पत्ती अलकरण के अभिप्राय, सुनहरे फूल पत्ती का अभिप्राय वाला लपेटा हुआ परदा, मिलते-जुलते अभिप्रायों का चढ़वा एवं कालोन, रेलिंग के पीछे उद्यान एवं सरे के दृश्य दोनों का एक साथ चित्रण। ये सभी तत्व पहली बार मारवाड शैली में इस चित्र में दिखलाई पड़ रहे हैं, जिनका अत्यन्त बारीकी के साथ चित्रण हुआ है। रेलिंग के पीछे उद्यान का दृश्य पूर्वविवेचित कई चित्रों में है एन सरे का दृश्य भी अभयसिंह वाले चित्र में है, पर दोनों का एक साथ चित्रण हम इस चित्र में देखते हैं जिससे चित्र अत्यन्त आकर्षक हो जाता है। मुगल एवं दक्कनी चित्रों में दरबार के नृत्य संगीत एवं आनन्दविलास के दृश्यो में इस प्रकार का संयोजन अत्यन्त प्रचलित रहा है और मारवाड शैली के चित्रकार ने भी इसे मुगल एवं दक्कनी चित्रों से लिया है। घने वृक्षों का चित्रण अत्यन्त बारीकी से किया है एवं उद्यान के पीछे नदी के चित्रण में पानी का अकन पूर्व परम्परा में है, पर यहाँ इसका अत्यन्त कुशलता से चित्रण हुआ है। दूर सरे के चित्रण में पसपेवित्त की तबनीक का कुशलता से प्रयोग किया गया है।

१७५० ई० से पूर्व के चित्रों में वास्तु का चित्रण काफी कम हुआ है अभयसिंह के काल के चित्र में मुगल प्रभावित जालीदार गोन गुब्बो वाला वास्तु है। इस चित्र में वास्तु का चित्रण रागस्थान के अय के द्रो की भांति है। जयपुर के चित्रों में इस प्रकार का बिना गुब्बो वाला सीधा सपाट वास्तु, छत की रेलिंग पर फूल की खेल, सामने दीवार पर आयतों में अभिप्राय प्राय मिलता है एवं उनी प्रभाव के अंतर्गत यहाँ चित्रण हुआ है।

१७५० ई० के आसपास रामसिंह के काल से हमें आकृतियों के चित्रण में भिन्नता मिलने लगती है। ठाकुर जगन्नाथ, रामसिंह के पुरोहित थे।^{१५} जगन्नाथ सिंह की इस शवीह के चित्रण में रामसिंह के चित्रों के आधार पर ऊँची पगड़ी बड़ी पलकों वाली चौड़ी आँखें जो अधमुदी प्रतीत होती हैं एवं चौड़े त्रिभुजाकार गलमुच्छी का चित्रण हुआ है। ढालुबें सलाट का अर्द्धगोलाकार चित्रण, आँखों के सघि-स्थल का दया होना तथा नासिका का बाहर निकला हुआ नुकीला चित्रण आदि नये तत्व हैं। भारी भरकम शरीर, दोहरी ठुडकी अजीतसिंह एवं अभयसिंह की शवीहों में १७५० ई० से पूर्व भी देखते हैं। इनमें दरबार या राजा के दबदबे से बड़ी आकृतियाँ दिखायी पड़ती हैं।

स्त्रियों का चित्रण पूर्व चित्रों की अपेक्षा अत्यन्त सुन्दर है। यहाँ आकृतियों का स्वाभाविक चित्रण है। स्त्रियों की वेशभूषा एवं बालों का चित्रण मुगल प्रभाव से प्रभावित है। औसत बदन की छरहरी आकृतियों की समानुपातिक संरचना है। ऊपर उठी हुई बड़ी बड़ी पलकों वाली आँखों के चित्रण में नवीनता है। नुकीली नाक एवं ठुडकी का तीक्ष्णपन संतुलित है जबकि विशनगढ़ के इस काल के चित्रों में अतिरजित अकन हुआ है। गालों पर कसाव है तथा गर्दन लम्बी है। स्त्रियों के चेहरे पर भावों की अभिव्यक्ति भी अत्यन्त सम्पन्न है। होठों पर स्मित मुस्कान एवं आँखों में लज्जाशील भाव है।

ऊपर वर्णित चित्रों की तुलना में वेशभूषा के चित्रण में भी परिवर्तन पाते हैं, जैसे—जगन्नाथसिंह का अपारदर्शी जामा तथा उसके दामन के घेर में हल्की चुनदो का चित्रण, बारीक बूटें, नतकियों की

वेशभूषा में खड़ी धारी का प्रयोग आदि। आभूषणों का अत्यन्त सयत प्रयोग हुआ है। रंगों में सुनहरे एवं नारंगी रंग का प्रचुरता से प्रयोग किया गया है। पेड़ पौधों के रंगों में विश्वनगढ़ के चित्रों की भाँति का ही हरा रंग प्रयुक्त हुआ है। रखाए वारीक, सशक्त, सघी हुई एवं प्रवाहमय हैं। पूर्ण चित्र सभी दृष्टियों से उत्कृष्ट है।

सेवक के साथ बैठा राजा^१

इस चित्र (चित्र २६) ठाकुर जगन्नाथसिंह के १७६१ ई० वाले चित्र के निकट है। इन दोनों के अंकन की समानता इन्हीं एक ही घराने के चित्रकार की कृतियों दिखाती हैं। मस्स के नीलाम कँटलाग में इसे अभयसिंह का चित्र बताया गया है। अभयसिंह के पिछले चित्रों से मिलाने पर इस शबीह से साम्यता नहीं दिखलायी पड़ती है। इस शबीह की ठीक पहचान संभव नहीं है।

आकृति का भारीपन एवं भारी गदन, दोहरी, ठड्डी, डालूवा माथा, चौड़ी आँखें पिछले चित्र की भाँति है। पिछले चित्र में आँखों के सन्निध्यल पर नाक बिल्कुल धसी है फिर गोलाई में डालुवाकार रचना बनाते हुए नुकीला छोर नीचे की ओर झुका है। प्रस्तुत चित्र में डालुवें सलाटी की उठान अपेक्षाकृत कम है तथा आँखों के सन्निध्यल पर नाक पिछले चित्र की तुलना में कम दबी है।

इस चित्र में जगन्नाथसिंह की पूवविवेचित शबीह से भिन्न प्रकार की पगड़ी का यहाँ चित्रण हुआ है। इस काल में चित्रित पगड़ियों में कुछ अंतर दिखता है। मूलतः यह पगड़ी बड़े व्यास की है एवं भारी है जिसमें बीच का भाग बहुत अधिक चौड़ा है तथा ऊपरी सिरा क्रमशः पतला होता गया है। पगड़ी की भारी भरकम डमरूकार संरचना है। कुछ पगड़ियों में ऊपरी सिरा नुकीला है तथा कुछ में गोल। कुछ में बीच के चौड़े उठान पर बगल की ओर फलगी लगी होती है। एक ही प्रकार की पगड़ियों के कई रूप हैं जो इस काल में दिखते हैं। इससे साथ-साथ रामसिंह की शबीह की भाँति लम्बी और पतली तथा जगन्नाथसिंह की शबीह की तरह लम्बी चौड़ी भारी भरकम पगड़ियाँ प्रचलित थीं।

इस चित्र में सहायक आकृति के चित्रण में दाढ़ी मूछविहीन स्त्रैण भाव लिये मासल अड़ाकार चेहरा चित्रित किया गया है। आकृति का यह स्वरूप अठाहरवीं सदी के अन्तिम दशक में काफी प्रचलित होता है तथा मारवाड एवं बीकानेर दोनों जगह चित्रित किया गया है।

समोजन रुद्धिबद्ध है। छोटे आकार का है अतः वनस्पति के चित्रण के लिये चित्रकार को पर्याप्त स्थान नहीं मिला है, पर सामने की ध्वारे का चित्रण एवं पष्ठभूमि में तनो सहित ऊँचे ऊँचे पडा का चित्रण वास्तु से सटे विशालकाय केने के पेड़ का अंकन पूवविवेचित दोनों चित्रों की परम्परा में है, पर यहाँ चित्रकार ने पसपेक्टिव नहीं दिया है जिससे पष्ठभूमि का चित्रण अपेक्षाकृत कमजोर है। उत पर चित्रित मड़प का ऊपरी सिरा सामने की ओर का स्पायरल बाडर तथा ऊपर की ओर नुकीले होते खम्भों का चित्रण हम इस काल के सभी चित्रों में पाते हैं।

१७४० ई० में अभयसिंह द्वारा बीकानेर पर आक्रमण करने एवं उसके बाद विजयसिंह एवं बीकानेर के गजसिंह में मंत्री होने से मारवाड एवं बीकानेर के मध्य हमेशा सम्पर्क बना रहा। धीरे धीरे दोनों की मंत्री अत्यन्त घनिष्ठ हुई। मारवाड की चित्रकला ने बीकानेर को काफी प्रभावित किया जिसकी चर्चा हम आगे के पन्नों पर करेंगे। घनिष्ठ सम्बन्धों के फलस्वरूप दोनों के चित्रकारों का

आदान प्रदान भी हुआ। मारवाड से चित्रकार बीकानेर गये^{१०} तथा बीकानेर से जोधपुर आये। १७६० ई० के करीब से मारवाड एव बीकानेर की चित्रकला में समान तत्त्व मिलने लगते हैं जिनकी चर्चा हमने पीछे कुछ चित्रों में की है। संभवतः १७६० ई० के आसपास बीकानेर के चित्रकारों ने मारवाड के लिए चित्र बनाये, फलतः चित्रकला में एक नया मोड़ आता है। चित्रों के इस षण का उल्लेख नवलकृष्ण ने अपने शोध-ग्रंथ में विस्तार से किया है।^{११} बीकानेर के चित्रकार हसन ने घानेराव (मारवाड का महत्त्वपूर्ण ठिकाना) के बीरमदेव^{१२} के लिए चित्र बनाये तथा बाद में वह बीरमदेव के दरबार में स्थानांतरित हो गया।^{१३} संभवतः बीकानेर के कई अन्य चित्रकार भी घानेराव दरबार में गये हैं।^{१४} पर उन्होंने गजसिंह का दरबार क्यों छोड़ा इसका कारण स्पष्ट नहीं है।

१७६४ ई० में चित्रकार हसन ने 'विजयसिंह की पगड़ी के उत्सव पर ठाकुर बीरमदेव' का चित्र बनाया।^{१५} इस चित्र में महाराजा विजयसिंह घानेराव के बीरमदेव से 'झरोखा' ले रहे हैं। चित्र में सफेद सगमरमर का विशाल वास्तु है। सफेद वास्तु मेवाड के जगतसिंह द्वितीय के काल के चित्रों के प्रभाव में है। बीकानेर के इस चित्रकार हसन पर मेवाडी चित्रों का प्रभाव था।^{१६}

१७७० ई० में हसन के पुत्र साहबदीन ने 'बीरमदेव' के लिए चित्र (चित्र २७) बनाया।^{१७} यह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण चित्र है। चित्र के पीछे लेख है 'महाराज श्री बीरमदेव जी शही की बी चितार साहब दी जी की'। इस चित्र में बीरमदेव घोड़े पर सवार हैं तथा साथ में अन्य सहायक आकृतियाँ हैं। बीरमदेव की भारी आकृति, गोल, बड़ा भारी चेहरा, गोल ढालवा माथा, चौड़ी आँखें, बीच से दबी पतली लम्बी नाक के नुकीले छोर, का अंकन हुआ है। आकृतियों का यह स्वरूप हमें आगे कई चित्रों में मिलता है तथा यहाँ विवेचित चित्रों (चित्र २६-२७) में भी ये तत्त्व विद्यमान हैं। बेलन आकार वाली भारी भरकम पगड़ी चित्रित हुई है। पृष्ठभूमि के अंकन में नवीनता है तथा इस विषय पर आधारित मारवाड के पूर्वविवेचित चित्रों से हटकर है। ऊपर अपेक्षाकृत बड़े हिस्से में मैदान का दृश्य तथा वृक्षों की कतार का अंकन हुआ है। वृक्षों की कतार के पीछे मैदान की ऊबड़ खाबड़ जमीन का सफलता पूर्वक चित्रण हुआ है।

'ठाकुर बीरमदेव एव दिजामसिंह' की खड़ी आकृतियों का चित्रण प्रस्तुत अध्ययन के लिए महत्त्वपूर्ण है क्योंकि यह भी तिथियुक्त है एव इसके चित्रकार का नाम भी सात है। इस चित्र को १७७१ ई० में हेन्दुदीन ने चित्रित किया। इस चित्रकार का कोई और चित्र अभी तक नहीं मिला है और न ही इसके विषय में कोई और जानकारी ही उपलब्ध है। पर इस चित्रकार की शैली पूर्वविवेचित चित्रकार हसन एव उसके पुत्र साहबदीन के अत्यन्त निष्कट है। हो सकता है कि हेन्दुदीन, हसन एव साहबदीन के घराने से ही सम्बन्धित हो।

इस चित्र में घनी पृष्ठभूमि है जिसमें पेड़-पौधों का चित्रण अत्यधिक घना है। वृक्षों के चित्रण में पसपेक्टिव दिखाने का हल्का सा प्रयास किया गया है। अग्र चित्रों की तरह दो पेड़ों के बीच में लम्बे सरों के वृक्ष का छोर दिखता है।

ठाकुर बीरमदेव का भारी भरकम व्यक्तित्व है। जामे का घेर दोनों तरफ से पखेनुमा ऊपर उठता चला गया है। जामे में कंधे से लेकर बाहों तक का भाग गहरे रंग का है जबकि जामे का शेष भाग सफेद पारदर्शी मलमल का है। इस प्रकार के जामे को 'चदनचोला' कहते हैं।^{१८} ठाकुर बीरमदेव

की यह आकृति उसकी पूर्वविवेचित शवीह (चित्र २७) के अत्यन्त निकट है तथा १७६१ ई० वाले ठाकुर जगन्नाथ सिंह की आकृति से इसकी तुलना करने पर हम दोनों की चित्रकारी में कोई विशेष अंतर नहीं पाते हैं। डालुवा भाषा उसी प्रकार बाहर की ओर निकला हुआ है परंतु आँखों का चित्रण बिल्कुल ही अलग है। जगन्नाथ सिंह वाले चित्र में आँखें अपेक्षाकृत बड़ी और चौड़ी हैं जबकि यहाँ दोनों ही आकृतियों में आँखें बहुत छोटी एवं पतली हैं। चेहरे के भावों की अभिव्यक्ति, गरिमा, गंभीरता आदि १७६१ ई० वाले ठाकुर जगन्नाथ के चित्र जैसी है। पगड़ी भिन्न प्रकार की है एवं पूजवर्ती चित्रों में ऐसी पगड़ी नहीं दिखायी पड़ती है।

दिजामसिंह की आकृति पतली एवं लम्बी है। स्त्रियों जैसी अत्यधिक पतली कमर है। गदन को छूती हुई लम्बी लट जैसा अवन है। दिजामसिंह की आकृति को स्त्रियों की तरह नाजूक बनाया गया है। डोलकनुमा पगड़ी भिन्न प्रकार की है। यह चित्र रामसिंह की शवीह के निकट है।

चित्रकार हसन, उसका पुत्र साहबदीन एवं हेवूद्दीन तीनों चित्रकार एक साथ चित्रण कर रहे थे। चित्रकार हसन का इसी शैली में एक अन्य चित्र १७७५ ई० का मिला है।^{५१} यह चित्र भी 'वीरमदेव' का है। इस पर लेख है 'सवि महाराजा श्री विरमदे जी की वो चतारा हसन रम १८३२ मीतो की जे दसमी'। अर्थात् यह १७७५ ई० में विजयदशमी के अवसर पर चित्रकार हसन द्वारा चित्रित है। यह चित्र पटना संग्रहालय में है। इस चित्रकार द्वारा चित्रित वीरमदेव के अन्य चित्र भी हैं।^{५२}

यह चित्र दशहरे के जुलूस का है। इसमें वीरमदेव की आकृति लम्बी एवं पतली है। चेहरे का प्रकार उन चित्रों जैसा है पर यहाँ डालुवा भाषा थोड़ा चपटा हो गया है तथा उसकी गोलाई भी कम हो गई है, लम्बी पतली खड़ी नाक का संतुलित चित्रण है। सिर पर डोलकनुमा पगड़ी है। सभी सहायक आकृतियों का इसी प्रकार का मिलता जुलता अवन है। स्त्रियों का अवन पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न है। भरी भरी लम्बी आकृतियाँ आगे की ओर थोड़ी अखड़ी है तथा उनका पीछे की ओर सिर झुका है, अपेक्षाकृत बड़ा लम्बा चपटा चेहरा, काफी चौड़ा डालुवा भाषा, बीच में थोड़ी दबो पतली नुकीली नाक, बड़ी-बड़ी पलकों वाली चौड़ी अधमुदी आगे चित्रित हुई हैं। सभी आकृतियों का अत्यन्त आकषक चित्रण हुआ है।

पृष्ठभूमि में नदी, पहाड़ियाँ एवं दूर सरे के दृश्य के अवन में सैरी का अभूतपूर्व विकास दिखायी पड़ता है। महीन महीन पतियों वाले घने वृक्षों का एक कोने में अत्यन्त कुशलतापूर्वक चित्रण हुआ है जिनमें छाया प्रकाश की तकनीक से घनापन दिखाया है। नुकीली मित्रारों द्वारा नदी का कटाव चित्रित है। यहाँ अवन आगे १९वीं सदी के चित्रों में काफी लोकप्रिय होता है। नदी के उस पार दूर तक पहाड़ियों, छोटे-छोटे वृक्षों, मागते हुए हाथी घोड़ों आदि का अवन सक्षमतापूर्वक हुआ है। पसपेवितव दिखाने में चित्रकार पूरी तरह दक्ष है। पहाड़ियों के पीछे उठते हुए बड़े बड़े बादलों का चित्रण मारवाड शैली के चित्रों से हटकर है। रेखाएँ बारीक एवं प्रवाहमय हैं। इस चित्र में सूक्ष्म अवनो को अत्यन्त कुशलतापूर्वक चित्रित किया है। यह एक उत्कृष्ट कृति है।

मारहमासा (पौष मास) चित्रावली का एक दृश्य^{५३}

अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में मारहमासा का चित्रण राजस्थान के प्रायः सभी क्षेत्रों में प्रचलित होता है।^{५४} मूलतः मारह महीनों के मौसम के आधार पर वातावरण का चित्रण एवं नायक नायिकाओं

का चित्रण है। मारवाड से वारहमासा की कई प्रतियां हमें मिली हैं। प्रस्तुत प्रति नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली के संग्रह में है।

वारहमासा के प्रायः सभी चित्रों में सामान्यतः एक जैसा रुद्धिवद्ध संयोजन चित्रित हुआ है। उनमें चित्रकार ने अपनी कुशलता का परिचय आकृतियों के अंकन से प्रकट किया है। इन चित्रों में मुख्य रूप से बायीं ओर वास्तु एवं उससे लगा रामदा, वास्तु से लगे दायीं ओर उद्यान, अपेक्षित मास का वातावरण, रामदा में नायक नायिका एवं सेविका का चित्रण होता है। थोड़े-बहुत परिवर्तन के साथ यह संयोजन 'वारहमासा' की सभी प्रतियों में चित्रित होता है।

इस चित्र में 'पौष मास' का चित्रण है। नायक के चित्रण में ढालुवा भाषा, नुकीली नाक, अर्द्ध-चंद्राकार भौह, भारी गदन, भारी भरकम डोलकनुमा पगड़ी का अंकन पूर्वविवेचित 'रामसिंह', 'बल्लसिंह', 'ठाकुर जगन्नाथ सिंह', 'वीरमदेव दिजामसिंह', 'वीरमदेव' के चित्रों जलें वगैरे की परम्परा में है। यहाँ आँखें लम्बी एवं नुकीली हैं। ठूंडी दोहरी नहीं है। माथे का चित्रण भी उन चित्रों की अपेक्षा कम ढालुवा है। आकृति भी अपेक्षाकृत संतुलित शरीर रचना वाली है।

स्त्रियों के चित्रण में पूर्वविवेचित चित्रों की अपेक्षा काफी अन्तर है। आकृति अधिक लम्बी एवं पतली है। हाथ को अगुलिया काफी लम्बी एवं पतली हैं। जालों की लट गदन के नीचे तक है। आँखों का चित्रण पुरुष आकृति की ही भांति है पर स्त्रियों की आँखों के किनारे फान तक खिंचे हैं। ऊपर वर्णित चित्रों की भांति यद्यपि आँखों के अंकन में पलकों एवं बरोनियों का स्पष्ट चित्रण नहीं है फिर भी गहरी काली रेखाओं द्वारा आँखों का सुन्दर चित्रण हुआ है। नायक नायिका की आकृतियों का प्रभावशाली भावपूर्ण सुन्दर चित्रण हुआ है। रेखाएँ बारीक एवं प्रवाहमय हैं।

आकृतियों की तुलना में पृष्ठभूमि का अपेक्षाकृत कमजोर चित्रण है। पृष्ठभूमि के चित्रण में बारीकी एवं भव्यता नहीं है। रेखाएँ स्पष्ट हैं पर सघो हुई नहीं हैं। साफ-सुथरा संयोजन है। वास्तु के अंकन में सामने से अर्द्ध गोलाकार कमान बनाती छत एवं अर्द्ध गोलाकार तथा ऊपर से घटते गुंबदों का चित्रण १७५० ई. के बाद मारवाड वाकानेर क्षेत्र में काफी लोकप्रिय हो जाता है।

वृक्षों के अंकन में भी बारीकी नहीं है। समान रूप स लम्बे चौड़े भिन्न भिन्न वृक्षों की शृङ्खला का अनाकपच चित्रण हुआ है। नायिका के मोट शालनुमा दुपट्टे से पौष मास को ठंड का आभास कराया गया है। अग्रभूमि में सेवक को आग तापते चित्रित कर ठंड का आभास दिया गया है। यह चित्र लगभग १७६५-७५ ई. का है।

वारहमासा की अन्य प्रति या चित्र^{११}

यह चित्र भी लगभग १७६५-७५ ई. का है (चित्र २८) इस प्रति के सभी चित्र इराहावाद म्यूजियम के संग्रह में हैं। इस चित्र में मारवाड शली की विविधता देखने को मिलती है। यद्यपि आकृतियाँ कुछ कम लम्बी हैं फिर भी वे छरहरी हैं। यहाँ आकृतियों के चित्रण में मारवाड पूर्वविवेचित चित्रों से अलग कई नये प्रयोग हुए हैं, जैसे लगभग सीधे में भौहें, लम्बी खिंची हुई आँखों के बजाय वादानों के आकार की आँखें। चेहरे पर लावण्यता के साथ साथ स्मित भाव है। मामन गालों पर बसाव है। स्त्रियाँ की वेशभूषा में भी अन्तर है। चौती अत्यधिक सटी है तथा दुपट्टा काफी सफ़रा है।

पुरुष आकृति की वेशभूषा समकालीन अन्य चित्रों की भांति ही है। आकृति प्रचलित परम्परा में ही है। फिर भी चेहरे के अंकन में कुछ अंतर दिखायी पड़ता है। वादाम के आकार की आँखें एवं डालुवें माथे का चित्रण अथ चित्रों से भिन्न है।

आकृतियों की विविधता से स्पष्ट होता है कि कई चित्रकार एक ही काल में अलग अलग शैली में काम कर रहे थे। सामने उद्यान में पाँपों के फूलों के साथ केले के पेड़ के चित्रण में नवीनता है।

हुबका पोते राजा^{१३}

यह चित्र (चित्र २६) इलाहाबाद संग्रहालय के संग्रह में है। यह चित्र मारवाड शैली के बड़े बड़े चित्रों, जिनकी विवेचना ऊपर की गयी है, से भिन्न है जो हमें इसके संयोजन, पृष्ठभूमि चित्रण, वर्णयोजना आदि में मिलती है। इस चित्र के विषय में यह भी संभावना होती है कि यह चित्र मारवाड के किसी ठिकाने में चित्रित हुआ था। इसमें मारवाड शैली के तत्त्व कुछ आकृतियों के अंकन में विद्यमान हैं।

पृष्ठभूमि अत्यन्त आकषक एवं अलंकृत है। इसके अंकन में कई नये प्रयोग दिखाई पड़ते हैं। वृक्ष एवं फूल-पत्तियों का अंकन विवरण एवं ताजगीयुक्त हुआ है। वास्तु के चित्रण में सभी बारीकी है। एक मजिले महल के कई बरामदे दिखाये हैं।

राजा की आकृति मारवाड शैली के पूर्वविवेचित 'वीरमदेव की शवीहो' वाले वर्ग (देखें ऊपर) की परम्परा में ही है, पर चित्रण में ताजगी है। डालुवा माथा, नुकीली नाक, उभरे गाल, गलमुच्छे आदि रुढ़िबद्ध चित्रों की भांति हैं, पर आँखों का चित्रण भिन्न है। जामे पर महीन छोट है एवं वह कमर से नीचे घेरदार है। सामने की कतार में खड़े व्यक्तियों के चित्रण में नवीनता है। लम्बी गदन, गोल उभरा हुआ चेहरा मारवाड शैली के स्त्री चित्रों से मिलता है। अलंकृत होने के बावजूद भावामिष्यक्ति काफी सशक्त है। चित्र का संयोजन बहुत सुन्दर है। चित्रकार ने बारीकी से इसके विवरणों का अंकन किया है। आकृतियों को अलग करने के अलग-अलग चेहरों का प्रयोग हुआ है जो चित्रकार की कुशलता दिखाती है।

स्त्री आकृतियों का लावण्यमयी चित्रण हुआ है। छोटे कद की छरहरी आकृतियों में गति है। अन्य चित्रों की शुष्कता का इस चित्र में पूरतः अभाव है। चित्र में हलचल है जो मुख्य रूप से आगे की पंक्ति में खड़ी दोनों पुरुष आकृतियों, नर्तकियों एवं बादलों के हावभाव में स्पष्ट है। १७७०-७५ ई० के लगभग का यह चित्र १८वीं सदी के उत्कृष्ट चित्रों में है।

घोड़े पर सवार राजा^{१४}

यह चित्र लगभग १७७५ ई० का है। प्रस्तुत चित्र कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। घोड़े पर सवार मुख्य आकृति के अंकन में छोटी एवं पतली आकृति, छोटी गदन, चौड़ी ठुड़ी, छोटी आँख, कम घेर का जामे का चित्रण जोधपुर के अथ चित्रों से काफी भिन्न है। इस आकृति का चित्रण जयपुर के चित्रों के निकट है। सवाई प्रतापसिंह की कई शवीहो में हमें इस प्रकार का चित्रण मिलता है। १७६५-७० ई० से जोधपुर-जयपुर के सम्बन्ध अच्छे होने लगे थे।^{१५} १७७२ ई० में रामसिंह की मृत्यु के बाद ये सम्बन्ध अत्यन्त घनिष्ठ हो गये एवं १७७५ ई० में मारवाड के राजा विजयसिंह ने अपनी पत्नी का विवाह जयपुर के राजा सवाई प्रतापसिंह से किया। इन सम्बन्धों का प्रभाव हम स्पष्ट रूप से चित्रों पर भी पाते हैं।

मुख्य आकृति के साथ चल रहे अनुचरो का चित्रण ठेठ जोधपुरी शैली में है। अनुचरो के चित्रण में इस काल में प्रचलित सभी प्रकार का अंकन है। जैसे पीछे चल रही आकृतियों के भारी मासल चेहरे, भारी गदन, घने गलमुच्छे, ढालुवा माथा, ऊमरी हुई आँखें एवं भारी लम्बी पगड़ी आदि, वगल में दब रही औसत कद की आकृतियों की पतली पट्टीनुमा दाढ़ी एवं पीछे वाली आकृतियों की अपेक्षाकृत छोटी पगड़ी अथभूमि में अंकित पीछे मुड़कर देखती हुई एक आकृति के मासल चेहरे पर लम्बी घुघराली लट एवं स्त्रैण भाव तथा पृष्ठभूमि में पीछे मुड़कर देखती लम्बी आकृति का लम्बा चेहरा, उमठी हुई मूँछे, रामसिंह की शरीर की भाँति लम्बी ऊँचाई का पाँडी आदि मारवाड़ शैली के विभिन्न तत्व जो अब तक अलग अलग चित्रों में दिखायी पड़ते थे वे एक साथ इस चित्र में मिलते हैं जिसमें ऐसा प्रतीत होता है कि इस काल तक आते-आते ये सभी तत्व मिलकर एक हो गये थे।

जमीन में घास के जुट्टों के बजाय फूल-पत्तियों के गुच्छों का चित्रण मुगल एवं दक्कनी चित्रों के प्रभाव में हुआ है। चित्रों के ऊपरी हिस्से के चित्रण में भी ताजगी है। अर्द्ध गोलाकार रेखा द्वारा चित्र का विभाजन किया गया है। सामान्यतः ऐसा विभाजन पृथ्वी एवं आकाश को अलग करने हेतु होता था परन्तु यहाँ इस परम्परा से अलग ऊपरी भाग में दूर दोनों ओर शील, नदी एवं बीच में पहाड़ी का चित्रण हुआ है। आकाश पहाड़ी के ऊपर एक बहुत पतली पट्टी में चित्रित हुआ है। नदी के दोनों किनारों पर लम्बी पत्तियों वाले पौधों के चित्रण में कृतिस्त्व है। पसपेक्टिव का सफलतापूर्वक अंकन हुआ है।

तीरवाजी का दृश्य^{१५}

इस चित्र के संयोजन में ताजगी है। अब तक के विवेचित चित्रों में वास्तु की रेलिंग के पीछे उद्यान एवं सामने फौवारे का दृश्य चित्रित होता रहा है। यहाँ चित्रकार घने उद्यान या जंगल के चारों ओर का दृश्य दिखाना चाहता था, पर पूरी तरह सफल नहीं हो पाया। मंचान अथवा ऊँचे चबूतरे तथा सामने के वृक्षों का पसपेक्टिव दिखाते हुए सफलतापूर्वक चित्रण करने में असफल रहा है। पृष्ठभूमि में पीछे की ओर लम्बे-लम्बे तने वाले केले के वृक्षों की पूरी कतार अथवा चित्रों में देखने को नहीं मिलती है। पीछे उद्यान के चित्रण में पसपेक्टिव का सफलतापूर्वक चित्रण हुआ है। सबसे पीछे लम्बे तने वाले पखेनुमा ताड़ के पेड़ के चित्रण में नवीनता है।

आकृतियों का चित्रण भी पूरे परम्पराओं से भिन्नता लिए है। लम्बी इकहरी आकृति, लम्बापन लिये मुँह, नुकीली नाक, हल्की मूँछें, ऊपर की ओर उठी हुई आँखें किशनगढ़ के चित्रों के निकट है। यहाँ घने गलमुच्छों के बजाय कान के पास से बालों की पतली पट्टी जसा चित्रण हुआ है। पीछे खड़ी सहायकों की आकृतियों में चौड़े जवड़े, लम्बी गदन, नुकीली नाक एवं दाढ़ी विहीन चेहरे का चित्रण हुआ है।

चित्रकार ने इस चित्र में धुमडते बादलों का सुन्दर एवं स्वाभाविक चित्रण किया है। चित्र घने वृक्षों, उन पर बठे पक्षियों से आकषर हो गया है। यह चित्र लगभग १७७०-७५ ई० का है।

उपयुक्त चित्र से मिलती-जुलती आकृतियों का चित्रण 'राठौर राजकुमार' के एक अन्य चित्र में हुआ है।^{१६} प्रस्तुत चित्र में किशनगढ़ शैली के समान लम्बी पतली खिची हुई आँखें, नुकीली नाक, एवं बूड़ी लम्बी गदन एवं लम्बी-पतली आकृति का चित्रण हुआ है। यहाँ आकृतियों का चित्रण पहले की

अपेक्षा अधिक परिष्कृत हुआ है। पतली पट्टीनुमा दाढ़ी का चित्रण दोनों चित्रों में कुछ मिलता-जुलता है। यह अरुण दक्कनी शैली की आकृतियों से बहुत दूर नहीं है।

इस चित्र में पसपेविटव सफरतापूर्वक दिखाया गया है। उच्चा के अत्यंत पतनी चित्रण में घने पतनी पत्तियों, शाखाओं एव तनों के अरुण में भी वास्तवी चित्रों से समानता है। बादला के चित्रण में भी यही नमीनता है। पीछे स्थित चित्र में आकाश का चित्रण एक पतली पट्टी में गोल घूमती हुई सीधी या दातेनार रेखा द्वारा बादलों में चित्रण हुआ है। यही गडिंग द्वारा उमड़ते हुए घने बादलों का चित्रण अत्यंत प्रभावशाली है। मुगल एव दक्कनी चित्रों में बादला का ऐसा चित्रण देखा जाता है।

विजयसिंह माल के मारवाड बोकानेर के चित्र

हमें बड़ी सट्टा में पुष्पिकाग्रहीन ऐसे चित्र मिले हैं जिनके चित्रण स्वयं के विषय में विद्वानों में मतभेद है। ऐसे प्रकाशित चित्रों को कुछ विद्वान मारवाड का बताते हैं और कुछ बोकानेर का। शैली के अध्ययन से चित्र दो ही वेदों में तत्त्व नियत हुए हैं अतः इनके चित्रण स्थल का ठीक-ठीक निर्धारण संभव नहीं है। परिणामस्वरूप इन्हें 'मारवाड बोकानेर' शैली ही मानना उचित है।

बोकानेर वास्तव में मारवाड के राठौरी की ही शाखा है।¹ भौगोलिक दृष्टि से भी दोनों प्रदेश सटे हुए हैं। अठारहवीं सदी के पूर्वार्द्ध तक दोनों प्रदेश के शासकों के सम्यक् अत्यंत तनावपूर्ण थे।² १७४० ई० अमरसिंह ने बोकानेर पर आक्रमण किया। पर अमरसिंह के बाद विजयसिंह के काल (१७५१-६३ ई०) में बोकानेर के गजसिंह के साथ सम्बन्ध सुधरने लग, बीरे घीरे विजयसिंह एव गजसिंह में घनिष्ठता होती है।³ इन सम्बन्धों का चित्रण पर भी प्रभाव पड़ता है। १७४० ई० से बोकानेर के दरबार में जोधपुर एव जयपुर दोनों की संस्कृति हावी होती है। गजसिंह के प्रारम्भिक वर्षों में मारवाड का प्रभाव अधिक रहा।⁴ १८वीं सदी के उत्तरार्द्ध में बोकानेर के चित्रों में आकृतियों के अंकन में भारी मांसल गाल वाले गोल चेहरे, बड़ी पतली वाली चौड़ी ऊपर की ओर खिंची आंखें, ऊंची पगडियाँ, घेरदार जामा आदि जोधपुरी तत्त्व अंकित होने लगते हैं।⁵ १७६४ ई० की बोकानेर में चित्रित राजसिंह की शरीर में ये सभी तत्त्व मिलते हैं।⁶ जोधपुरी तत्त्व क्रमशः बोकानेरी चित्रों पर हावी होने लगते हैं। बोकानेर के चित्रकार कासिम कं पुत्र अहमद कं चित्रों पर मारवाडी चित्रशैली का बहुत अधिक प्रभाव रहा है। सीमाव्यवस्था इस चित्रकार के तिथियुक्त एव नामांकित कई चित्र हैं जिससे इत तथ्य की पुष्टि होती है। १७५६ ई० से लेकर १७८० ई० तक के इससे लगातार चित्र मिले हैं जिनमें मारवाडी तत्त्व हावी हैं।⁷

१७६६ ई० में अहमद द्वारा चित्रित 'त्रिशा की सभा' वाले चित्र में आराम की मुद्रा में लेटी दासियों से घिरी नायिका के अरुण में गहरा जाधपुरी प्रभाव है।⁸ १७७०-८० ई० तक के अहमद के पुत्र हसन के बनाये चित्रों में भी उक्त प्रभाव है।⁹ इस काल में हसन के चित्र अधिक जीवत एव भावपूर्ण हैं। इस काल में जाधपुरी एव बोकानेरी तत्त्व आपस में पूरी तरह घुल मिल जाते हैं एव एक मिश्रित तत्त्वा वाली नयी शैली का उद्भव होता है।¹⁰ जाधपुर के प्रभाव में यही सम्बन्धों वाली गुलाबी पहाड़ियाँ तथा शांत गति से बहती नदी आदि का अंकन प्रारम्भ होता है। इन चित्रकारों के अलावा चित्रकार मुहम्मद (गुलाब के पुत्र) के चित्रों में भी मानव आकृतियों एव पृष्ठभूमि के अंकन में स्पष्ट जाधपुरी प्रभाव है।

१७६०-७० ई० से मारवाड बीकानेर दोनों के द्रो की चित्रकला के तत्त्वों ने एक दूसरे को प्रभावित किया। बीकानेर के चित्रों की पृष्ठभूमि में चित्रित अर्द्ध गोलाकार गुंबदों वाले विशेष प्रकार के वास्तु, मोर, दक्कनी प्रभाव में बीकानेर में चित्रित वक्षो मा, पत्तियों का चित्रण, मासल मुखाकृतियों की उभरी गोल ठुड्डी, छोटी गदन आदि तत्त्व आपस में घुन-मिल जाते हैं।

इसी समय चित्रकारों का मथेन घराना के द्रो पर चित्रण कर रहा था।^{१००} फलतः इस घराने के चित्रण के माध्यम से भी दोनों के द्रो में निकटता आती है।

भगवान बलदेव का एक चित्र उम्मेदभवन, जोधपुर के संग्रह में है।^{१०१} इस चित्र में अगभूमि के चित्रण में लहरदार मोटी रेखाओं से मैदान की परतो, उसका विस्तार एवं उनपर छोटे छोटे पौधों के घने अंकन में नवीनता दिखलाई पड़ती है। बलदेव की आकृति औसत कद की है। उनका अड़ाकार मासल चेहरा, नुकीली ठुड्डी एवं नाक, सामान्य आँखों का चित्रण, १७७० ई० में बीकानेर में चित्रित 'दारहमासा' के 'माघ मास' के दृश्य में अंकित कर्ण की आकृति के निकट है। इसी प्रकार स्त्री आकृतियों का लम्बी अड़ाकार चेहरा, नुकीली नाक, औसत ढालुवा माथा, औसत आकार की आँखें, औसत गदन एवं चपटी ठुड्डी का चित्रण भी दोनों चित्रों में लगभग मिलता-जुलता है। स्त्री आकृतियों के उपर्युक्त विवेचित तत्त्व मारवाड के १७६० ई० के लगभग के चित्रित बग्तसिंह के चित्र की स्त्री आकृतियों के अंकों के निकट है।

१७७४ ई० की मथेन रामकिशन द्वारा चित्रित 'पवार उगदेव री बात' की प्रति के चित्रों में मारवाड के तत्त्व हावी होते हैं। जगदेव के घुड़सवारी वाले चित्र में^{१०२} ऊँची भारी भरकम पगड़ी, बड़ी पलकों वाली कैंरीनुमा आँखें एक अथवा चित्र में सामने से ऊँची तिकोनी पगड़ी आदि का अंकन ठेठ जोधपुरी शैली में है।

यह चित्र सम्पुट (चित्र २६) मारवाड में चित्रित हुआ है या बीकानेर में कहना संभव नहीं है। पुष्पिका के अनुसार चित्रकार मथेन रामकिशन बीकानेर का रहने वाला है पर चित्र बीकानेर में चित्रित हुआ हो यह स्पष्ट नहीं होता। पुष्पिका में निम्नलिखित लेख है 'संवत् १८३१ मीती पोह वदि संपूण स्तवति। लिपत मथेन रामकिशन चित्रयुक्ते। श्री बीकानेरवासी छै (लिख)।

इस प्रति के चित्रण में ताजगी है एवं कई नये तत्त्व हैं। राजा के सम्मुख स्त्रियों के समूह के दृश्य में स्त्रियों के अड़ाकार चेहरे पर बाहर की निकली अत्यधिक नुकीली नाक, चौड़ा माथा, नीचे की ओर झुकी बड़ी-बड़ी आँखें, गोल मासल ठुड्डी, लम्बी गदन, छोटी चोली, कमर के बीच का खला हिस्सा एवं चौकोर बिंदु से नाभि का चित्रण हमें इसके पूर्ववर्ती चित्रों में मारवाड एवं बीकानेर दोनों ही के द्रो पर नहीं मिलते हैं। चित्रों में लय एवं गति है। रेखाएँ अधिकतर प्रवाहमय हैं। केवल कुछ स्थानों पर ही रेखाएँ बमजोर हैं तथा उनमें टूट है।

कृष्ण^{१०३}

यह चित्र (चित्र ३०) लगभग १७७०-७५ ई० के आसपास का है। चित्र के चारों ओर हाशिये में आयतों एवं हाशियों से लगे चम्भों जिनमें मुगल प्रकार के सराव के पानों का अंकन है एवं उनसे निमली घुड़ियों की सरचना में नवीनता है। ऊपर लटवते बरानवार का अंकन पद्महवी सोलहवीं सदी के

जैन 'कल्पसूत्रो' एवं प्राक् राजस्थानी चित्रों की परम्परा में है।^{१५} १८वीं सदी के चित्रों में इनका अकन यदा-कदा ही दिखायी पड़ता है। अग्रभूमि में चारखानों वाली फस एवं उसने ऊपर ज्यामितिक खंडों वाले हाशिये का चित्रण पूर्ववर्ती चित्रों में नहीं मिलता है बल्कि यह अकन १८वीं शती के अंतिम चरण में लोकप्रिय होता है।

बीकानेर के चित्रों के प्रभाव में फस के अकन में गुनायी, हरे रंग, वेशभूषा में गहरे पीले रंग आदि भी इस समय लोकप्रिय होते हैं। कृष्ण के चित्रण में मासल गाल, ठुड्ढी, पूर्वविवेचित पुरुष आकृतियों की तुलना में अपेक्षाकृत लम्बी गदन एवं सतुलित ठुड्ढी, नुकीली नाक एवं उभरी हुई चौड़ी आँख का अकन पूव चित्रों से काफी भिन्न है। साफ-सुथरी रेखाओं एवं सयोजन के कारण चित्र आकषक प्रतीत हो रहा है।

सगीत का आनन्द लेती नायिका^{१६}

यह चित्र भी इलाहाबाद म्यूजियम के संग्रह में है। प्रस्तुत चित्र (चित्र ३१) में चारखानेदार फस एवं किनारे ज्यामितिक अभिप्रायों वाला हाशिया पूर्वविवेचित कृष्ण के चित्र की भांति है। दोनों किनारों पर पेड़ उनके किनारे लम्बी नुकीली पत्तियों का चित्रण हृष्य यहाँ पहली बार पाते हैं।

अपेक्षाकृत मासल आकृतियों की भारी गदन, मोन मासल ठुड्ढी एवं गाल, नुकीली नाक, बड़ी चौड़ी आँखों का चित्रण पूव चित्रों से भिन्न है। इस प्रकार का चित्रण मारवाड एवं बीकानेर दोनों ही केन्द्रों में प्रचलित था। गुनायी जाने वाली पुरुष आकृति के चेहरे पर नाक एवं ठुड्ढी अपेक्षाकृत अधिन नुकीली है। मासल चेहरे के साथ दाढ़ी का अकन यहाँ पहली बार दृश्य है।

वक्षों के चित्रण में बायी ओर के वृक्ष में पतली शाखाओं एवं उसके किनारे पत्तियों की तारेनुमा संरचना, दायें ओर के वृक्ष में गोलाई लिये तीन तीन पत्तियों के शुष्पे दक्कनी चित्रों से प्रभावित हैं। आकषक रंगयोजना, महीन रेखाएँ, उत्कृष्ट सयोजन चित्रकार के कौशल का परिचय देती है। हरी पृष्ठभूमि में पीली फस के साथ गुनायी, लाल, आसमानी रंगों के वस्त्रों का अकन चित्र के आकषक को बढ़ाता है।

सखियों के साथ राधा

इससे मिलते जुलते अनेक चित्र नशनन म्यूजियम, नई दिल्ली, इलाहाबाद म्यूजियम, फाट म्यूजियम, कैम्ब्रिज, अमेरिका आदि मण्डलों में संग्रहीत हैं।^{१७} इस प्रति के तीन अन्य चित्र प्रकाशित हुए हैं।^{१८}

इस चित्र में राधा एवं उसकी सखियों का लम्बा अडाफार चिह्नरा, गोलाई लिये ठुड्ढी, लम्बी गदन, गदन तक लटकती घुघराली लट, ढालुवा भाथा, नुकीली नाक का चित्रण जोधपुर में काफी लोकप्रिय रहा है। प्रायः मारवाड एवं बीकानेर दोनों केन्द्रों पर ऐसा अकन पाते हैं। छोटी पलकों एवं बरौनियों वाली बड़ी करीनुमा आँखें जोधपुर के पूर्वविवेचित चित्र में नहीं पायी गयी ह। सम्भवतः इनका चित्रण बीकानेर में ही प्रचलित रहा है।

चित्र के सयोजन में ताजगी है। वास्तु की चौड़ी बेल द्वारा चित्र को दो हिस्सों में विभाजित कर ऊपर वास्तु एवं वृक्षों का अकन तथा नीचे वक्ष का प्रस्तुतीकरण पूर्ववर्ती चित्रों में नहीं मिलता।

तिकोनी पत्तियों के गोल झुप्पे एवं तारेनुमा पत्ती वाले वृक्ष तथा उन पर चढ़ी लताओं की मुकीली शाखाओं का उत्कट चित्रण दक्कनी प्रभाव के अंतर्गत हुआ है। ऐसा चित्रण मारवाड एवं बीकानेर दोनों के दो पर समान रूप से पाया जाता है। चित्रकार ने दोनों वृक्षों की खाली जगह एक छोटे वृक्ष से भर दी है, वृक्षों के गुलाबी तनों पर किनारे नाखून जसा अंकन गांठों के लिए खाली हुआ है।

नीचे के वृक्ष में दोनों छम्भों के आयत, सामने की चारजानेदार पक्ष ऊपर की वदनवार का चित्रण पूर्वविवेचित कृष्ण के चित्र के निष्ठ है। इस परम्परा में चित्रण अत्यंत लोकप्रिय रहा।^{११}

कृष्ण राधा

इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह में संग्रहीत कृष्ण-राधा के प्रस्तुत चित्र^{१२} (चित्र ३२) में पृष्ठभूमि के चित्रण में मोहकता है। पूर्ववर्ती चित्रों की तुलना में आम एवं केले के पत्र के चित्रण में शैली उत्तरोत्तर विकसित हुई है। घूमी हुई एंग मुगई हुई शाखाओं का सुन्दर स्वाभाविक चित्रण हुआ है।

राधा एग सखियों (चित्र ५०) की मुखाकृति के चित्रण में ललाट छोटा है, आँखें कम चौड़ी पर लम्बी एवं पिची हुई हैं। केशराशि तुलनात्मक रूप से घनी एवं काली है। जकड़न थोड़ी कम हुई है और आकृतियों में हलचल है पर भावहीनता उसी प्रकार है। आकृतियाँ लम्बी तो हैं पर कुछ भारी प्रतीत होती हैं। आकृतियाँ हावभावयुक्त हैं जिनके कारण जाकपक प्रतीत हो रही हैं। आकृतियाँ समानुपातिक एवं सुंदर हैं।

इस चित्र की आकृतियों का बड़ा अड्डाकार चेहरा, आँखें, नाक, लम्बाई आदि मालपुरा की १७५६ ई० की नियुक्त 'रागमाला' से मिलती-जुलती है।^{१३}

सितार सुनती नायिका का चित्रण^{१४}

यह चित्र इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह में है। पृष्ठभूमि में रेनिंग के पीछे दक्कनी प्रभाव में फूल-पत्तियों के झुप्पों का बरीकी से चित्रण पूर्ववर्ती चित्रों की परम्परा में है। पीछे सरोवर में कमल के फूल पत्तियों के अंकन, उसके बाद हरे मैदान, दूर तक फैले नीले आकाश का चित्रण बीकानेर के चित्रों में मिलता है। आकृतियों का अड्डाकार चेहरा, ढालुवा माथा, मुकीली नाक एग आँखों का अंकन अठारहवीं सदी के कुछ पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में है। चेहरे पर कहीं कहीं कुशलता से सेडिंग की गयी है। सुनहरी बिनारी बानी नारंगी रंग की वेशभूषा अत्यंत आनंद प्रतीत हो रही है।

राम-सीता की सभा में बानर

यह चित्र 'रामायण' चित्रावली का है जिसके अंग चित्रों का ज्ञान गहरी है। इस चित्र में पृष्ठभूमि का तीन अलग हिस्सों में विभाजन हुआ है। विभाजित हिस्सा का संयोजन इस काल के अन्य चित्रों की परम्परा से मिलता है। ऊपर के हिस्से में दोनों कोना एग बीच में वारुण का चित्रण एवं इसके इन्द्र-गिरी वृक्षों का चित्रण हुआ है। प्रायः वाय कोने में वाम्नु एग उसमें सटे वृक्षों का अंकन होता आया है। वृक्षों का अत्यंत घना एवं उच्छट्ट वक्र है। घुमड़ते बादल अर्द्धवृत्ताकार हैं जिनमें सफेद रेखा से बौर अंकित है। बादलों के बीच वगुले पक्षी उड़ रहे हैं।

अग्रभूमि में दोनों ओर वास्तु से घिरे फीध्वारे वाले उद्यान का चित्रण भी हम यहाँ पहली बार देख रहे हैं। वास्तु की गहराई एवं उद्यान के विस्तार को सफलतापूर्वक चित्रित किया है। बीच के वक्ष में बानर सेना के सम्मुख राम-सीता एवं राम के तीनों भाइयों का चित्रण है। सभी आकृतियाँ लगभग एक जैसी हैं। अडाकार चेहरा, गालों की कसी हुई मॉडलिंग, नुकीली नाक का चित्रण इलाहाबाद म्यूजियम की 'बारहमासा' चित्रावली के निकट है। यहाँ आखों के चित्रण में बड़ी उड़ी पन्का का अंकन हुआ है। आकृतियों की गदन अपेक्षाकृत छोटी है। आकृतियों का भावहीन सा चित्रण हुआ है तथा चेहरे के किनारे गहरी शेडिंग दी गयी है। चित्र में भीड़भाड़ है। वक्षों के घने अंकन फध्वारे की ऊँची धारा, उड़ती चिड़ियों के अंकन से चित्र में पर्याप्त सरसता है।

बारहमासा चित्रावली का 'माघ मास' का दृश्य^{६१}

यह चित्र नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली के संग्रह में है। इसे डॉ० वी० पी० द्विवेदी ने जोधपुर शैली का मानकर प्रकाशित किया है। इस चित्र में नायक को भारी भस्म आकृति, दोहरी ठुड्डी, छोटी गदन भारी चेहरा, ढालुवा माथा एवं नाक का अंकन जोधपुर के चित्रों की भांति है। स्त्रियों के अंकन में अपेक्षाकृत गोल चेहरा, उभरे हुए गाल, गोल ठुड्डी आदि बीकानेर के चित्रों के निकट है। ऊपर चित्रित जनसमूह में स्त्रियों का लम्बा चेहरा, नुकीली नाक, लम्बी गदन, हल्की नुकीली ठुड्डी आदि जोधपुर के चित्रों के निकट हैं। पृष्ठभूमि में एकमजिले वास्तु का चित्रण पीछे ऊँची इटो की दीवार, ऊपर दोमजिला अर्द्ध गोताकार गुंबदों वाला एक कमरा, नायक के पास दायी ओर चित्रित दो घने वक्ष आदि का अंकन दोनों के द्रो पर समान रूप से मिलता है।

सामने की ऊँची रेलिंग की जालीदार संरचना एवं वास्तु पर फूलदार अभिप्रायों के घने अंकन में ताजगी है। उक्त चित्र के ही निकट 'राधिका के वेश में वृष्ण' का चित्र इलाहाबाद म्यूजियम में है।^{६२} आकृतियों का गोल चेहरा, गोल ठुड्डी, शेडिंग द्वारा उभरे हुए गाल, बीकानेरी तत्त्व लिये 'बारहमासा' वाले उक्त चित्र के स्त्री अंकन के निकट है।

नायिका का चित्रण

यह चित्र^{६३} भी पूर्वविवेचित 'राधा एवं उसकी सखियाँ' वाले चित्र के निकट है। आकृतियों की लम्बी गदन, स्त्रिगनुमा लटे, नुकीली नाक उक्त पिछले चित्र के निकट है। ये अंकन जोधपुर के चित्रों में भी प्रचलित थे। यहाँ नायिका के चित्रण में ठुड्डी गदन से कोण बनाती टूई तथा गयी की सामान्य रूप से चपटी ठुड्डी का अंकन जोधपुर एवं बीकानेर दोनों के द्रो में पाया गया है। बड़ी करीनुमा आखों का चित्रण प्रायः बीकानेर के चित्रों में मिलता है। यहाँ आकृतियाँ अपेक्षाकृत नाटी हैं।

इस चित्र के संयोजन में अनूठापन है। नायिका के ऊपर नीचे एवं दायी ओर वास्तु के अंकन में नये प्रयोग किए गए हैं। वगल में कई मजिला वास्तु तथा तिरछी सीढ़ियों के चित्रण में चित्रकार पूरी तरह सफल नहीं हो पाया है। पृष्ठभूमि में वास्तु के इस प्रकार के चित्रण से मुख्य दृश्य का प्रभाव भी कम हो गया है।

अज्ञात राजा के समक्ष राजकुमार

यह चित्र (चित्र ३३) सदरी के नीलाम बँटलाग में प्रकाशित हुआ है।^{६४} इस चित्र के संयोजन में नवीनता है। पृष्ठभूमि में प्रायः वास्तु एवं उद्यान का साथ-साथ चित्रण होता है परंतु यहाँ खुली

पण्ठभूमि में दूर तक वृक्षों के अंकन में ताजगी है। उद्यान के चित्रण में केले की लम्बी धारीदार पत्तियाँ तीन-तीन पत्तियों वाले झुण्डों, नुकीली पत्तियों के गोल झुण्डों, तारेनुमा सरचनाओं वाले वृक्ष छोटी-छोटी रेखाओं से बने झुण्डों एवं आम की पत्तियों का अंकन हुआ है। गोन तीन-तीन के झुण्डों, नुकीली पत्तियों के गोल झुण्डों एवं तारेनुमा फूलों का अंकन दक्कनी प्रभाव के अंतर्गत मिलता है। रेलिंग के पीछे केले की लम्बी धारीदार पत्तियों की कतार का चित्रण जोधपुर की प्रचलित परम्परा से भिन्न है। 'पवार जगदेव की वात' के पूर्वविवेचित चित्र में पहली बार ऐसा चित्रण मिलता है।

राजा का भारी भरकम चेहरा, मासल गाल पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न है। गहरी कानी रेखाओं से अंकित पीछी आखा का चित्रण पूर्वविवेचित 'सखिया के साथ राधा' वाले चित्र के निकट है। राजा के सम्मुख निवेदन करती किशोरवय आकृति के मासल चहरे, भारी गदन, ठुड्डी आदि का अंकन भी प्रचलित चित्रों से भिन्न है। घुसराली लटा के साथ चेहरे पर कमनीय भावा का चित्रण मारवाड एवं बीकानेर दोनों केन्द्रों पर अत्यधिक लोकप्रिय हो गया था। इस चित्र की सभी आकृतियों की आख एक जसी हैं। आगे-नीछ खड़ा सहायक आकृतियाँ कृत्रिमतापूर्ण गलमुच्छ, तिकोनी ऊँची पगड़ी 'V' आकार का जामा आदि मधेन चित्रकारों का चित्र में प्रायः चित्रित होता है। इस चित्र के निकट के अन्य चित्र भारतकला भवन, वाराणसी एवं उम्मेदभवन, जोधपुर के संग्रहा में हैं। इस प्रकार के चित्रों में संयोजन भरा-भरा होने के बावजूद भौंड भांड नहीं पतों हाज़ी है और ये आरूपन प्रतीत होते हैं। गुलाबी, हरे आदि रंगों का प्रचुरता से प्रयोग हुआ है।

ऐसी ढेरों चित्रित पायियाँ मिली हैं जिनके बारे में निश्चित रूप से यह कहना मुश्किल है कि ये मारवाड में चित्रित हुई या बीकानेर में। लोकशायी के चित्रों में यह भेद अत्यंत कठिन हो जाता है। मधेन चित्रकार के अलावा अन्य चित्रकार भी रहे होंगे जो दोनों केन्द्रों पर समान रूप से चित्रण कर रहे होंगे।

बीकानेर के दरबार के चित्रकारों की जोधपुर में स्थायी तटस्थता की चर्चा हमने ऊपर की है। बीकानेर की वहीला में जोधपुर से हाज़िम एवं लालमुहम्मद के बीकानेर में स्थायी तटस्थता होने का उल्लेख भी मिलता है। इन चित्रकारों के माध्यम से जोधपुर के तत्त्व बीकानेर की चित्रकला में आये होंगे। ऐसे सभी चित्रों में आकृतियों का मासल चित्रण हुआ है। मारवाड शैली के १७५०-७५ ई० के मध्य के चित्रों की विवेचना करने पर हम इस काल में एक साथ कई वर्गों के चित्र मिलते हैं।

अठारहवीं सदी के पूर्वार्ध के चित्रों की तुलना में अब काफी अंतर दिखायी पड़ता है। पण्ठभूमि के चित्रण में शरीर नाफ़ी विकसित हो जाते हैं। १७५० ई० से पून वास्तु एवं वशावली का एक साथ चित्रण नहीं मिलता है। इस काल में मुगल एवं दक्कनी प्रभाव के अंतर्गत प्रायः एक-दोने में वास्तु एवं उससे सटे वरामदे की रेलिंग के पीछे उद्यान का दृश्य चित्रित होने लगता है। आम, केले के वृक्षों के बीच में सरो के लम्बे वृक्षों का चित्रण प्रारम्भ हो जाता है। इस काल के आरम्भ से अन्त तक के चित्रों में धीरे-धीरे रंगों का घनापन बढ़ने लगता है। इनमें रेखाएँ बारीक हैं तथा जर्डी से पत्तियों के झुण्डों का अधिक स्वाभाविक चित्रण किया जाने लगा है। उद्यान के चित्रण में लगातार हमें नये प्रयोग दिखते हैं, जैसे कहीं वृक्ष के लम्बे तनों का चित्रण, घुमी हुई शाखाओं का चित्रण, दो विशाल वृक्षों के बीच कनात्मकता के साथ छोटे पौधा का चित्रण तथा एक-जैसे वृक्षा की कतार आदि।

इसी समय मुगत एव दक्कनी प्रभाज के अ तगत अग्रभूमि मे पापी के फूनों की ब्यारी एव बीच मे फीवारे का चित्रण होने लगता है। धीरे धीरे ब्यारिया चौड़ी होती चली जाती है तथा ऐसी ब्यारियो की दोहरी कतार का भी चित्रण होने लगता है। वास्तु के अकन मे भी लगातार विकास दिखलायी पडता है। आरम्भ मे 'विजयसिंह' के चित्र वाले चित्र में रेलिंग सादी है एव उससे तगे घम्भो के आधार पर अद्व गोलाकार सादे गुंबदो का चित्रण है। वल्लसिंह के चित्र (चित्र ३५) मे एव मजिती ऊँची इमारत का हिस्सा, जानीदार रेलिंग एव फनपत्तीदार पद्म जगन्नाथसिंह के चित्र (चित्र ३८) में वास्तु, वृक्षावली के साथ दूर सरे का चित्रण हुआ है। 'वारहमासा' के चित्र में दोमजिले वास्तु का अकन है। राम सीता वाले चित्र में ऊपर दोनों किनारे पर एव बीच मे वास्तु का अकन है। इसमें वाली क्रमश परिष्कृत होती है। स्थान विभाजन एव सयोजन मे चित्रकार की कुशलता दिखायी पडती है। चित्रकार ने पसपेण्डिव का कुशलतापूर्ण चित्रण किया है।

आकृतिया मुख्यतौर पर लम्बी हो गयी हैं। स्त्रिया की शरीर रचना समानुपातिक है। आँखें लम्बी एव प्यिची हुई हैं, नुकीली नाक, पतली गदन, नुकीली ठुडटी आमतौर पर चित्रित होने लगती है। कुछ चित्रों में लम्बा पतला चहरा, कुछ मे अडाकार भारी मामल चहरा चित्रित हुआ है। स्त्रियो की वेशभूषा मे घेरदार लहंगा प्राय सभी चित्रा मे चित्रित हुआ है। पुरुष आकृतिया क चित्रण में भी भिन्न-भिन्न प्रकार मिलते हैं जिनकी विस्तृत विवेचना चित्रा के साथ की गयी है। आमतौर पर इस काल में आकृतिया अठाहरवीं सदी के पूर्वार्द्ध की तुलना में लम्बी एव भारी हो गयी है। बड़ी आँक, घने निभुजा-कार गनमुच्छे, भारी गदन, दोहरी ठुड्डी डालुवा माया, नुकीली नाक, लम्बी चौड़ी भारी भटकम पगडियो का चित्रण मिलता है।

चित्रों का विषयवस्तु भी व्यापक होता जाता है। राज्य मे सुशासन एव उसके कारण विनासिता बढने के साथ दरबार मे नृत्य गगीत के दृश्यो की वाढ आती है। 'शरीहो,' 'जुलूस,' 'गिजार' के साथ-साथ वारहमासा रागमाला, 'वृष्ण राधा क शृगारिक' चित्रा का सकल चित्रण होता है।

चित्रा मे भव्यता एव नफाएत दिखने लगती है। रेखाए बारीक एव प्रवाहनय तथा लैयारी हैं। प्राय सभी चित्रों की रगयोजना जटिल आकृष्य एव उत्कृष्ट है। रग माने है कि रग काल तक आते आते मारवाड चित्रकला क प्रत्युप कर्त्र के रूप में स्थापित हो चुका था जहाँ से महत्त्वपूर्ण उ कृष्ट चित्र मिलने लगते हैं।

१७७०-७२ ई० के बाद मारवाड की राजनतिक स्थितियो में ना परिवर्तन होने लगता है। जयपुर एव बीकानेर से घनिष्ठ हान सम्बन्ध का चित्ररत्ता पर भी प्रभाव दिखता पडता है। अठारहवी सदी के पूर्वार्द्ध मे अमर्यासिंह के लगातार कभी मराठा से कभी बीकानेर से और समय समय पर जयपुर से युद्धा मे उलझे होने के कारण राज्य की वित्तीय स्थिति अत्यन्त कमजोर हो गयी थी।^{१८} विजयसिंह ने जयपुर एव बीकानेर के शासको के साथ मनीपूण सम्बन्धो को लगातार प्रगाढ किया। प्राय १७८०-८५ ई० तक राज्य की वित्तीय स्थिति सुदृढ हो गयी।^{१९} गोडवाड (मेवाड का ठिकाना) पर अधिकार हो जाने से उसे समृद्ध उपजाऊ क्षेत्र प्राप्त हो गया।^{२०} १७८१ ई० मे उसने नयी मुद्रा 'विजयशाही सिक्के' प्रचलित कर व्यापार को स्थायित्व दिया। अपनी आन्तरिक एव बाह्य स्थिति को शक्तिशाली बना लिया। इन स्थितियो ने चित्रा के विकास मे भी योगदान दिया।

फनत अठारहवीं सदी के अंतिम चरण (१७७५-१८०० ई०) में हमें शैली और भी अधिक विकसित दिखाती है। चित्र अधिक मजबूत हो गये हैं। सुनहले रंग का प्रयोग बढ़ गया। नायिकाओं का भिन्न भिन्न स्वरूपों में चित्रण होने लगा तथा हरम आदि के दृश्यों का अंकन होने लगा है।

१७६३ ई० में विजयसिंह की मृत्यु होती है। अतएव तब उसके जयपुर एवं बीकानेर के शासकों के साथ सम्बन्ध अच्छे रहे।

विजयसिंह के शासनकाल के उत्तरार्द्ध (१७७५-६३ ई०) के चित्र

इस काल में स्त्रियों की स्वनम 'शबोहो,' 'सखियों के साथ नायिका, मदिरापान करती नायिका' आदि विषयों का चित्रण हुआ है। राजस्थान में पाये सभी चित्रों में ये विषय लोकप्रिय होते हैं। इन चित्रों का अंकन मुगल एवं दक्कनी प्रभाव में हुआ है।

मदिरापान करती दो सखियाँ का प्रस्तुत चित्र 'बहुचर्चित है, इसे विद्वानों ने प्रकाशित किया है। कुछ विद्वानों ने इस जयपुर एवं कुछ ने आगरा में चित्रित माना है।'

इस चित्र में उभरे हुए मामल ताज, ढालुवा माथा, लम्बी नाक, लम्बी एवं आगे निकली ठुड्डी, लम्बी गदन, बड़ी पलकों एवं घनी बरोनिया वाली ऊपर की ओर की बड़ी आँखों का चित्रण ठेठ जाधपुरी शैली की परम्परा में है। परवर्ती जाधपुरी चित्रों में यही शैली निरुसित होती है। बड़ होठों का स्वाभाविक चित्रण है। सामने माथ पर शक्ति से बालों की सहृदय पट्टी का अंकन मुगल एवं दक्कनी चित्रों के निकट है। दुपट्टे के बगल स्त्री का चित्रण, पूरी बाँही की पेशवाज, सिर पर ताज, भाँहा के बीच तब लटकता मागटोका, गले में चौकनुमा हार का चित्रण भी मुगल चित्रों से प्रभावित है। अद्ध गालाकार मेहराव वाले वास्तु के अंदर बड़ मसनद के सहारे बैठी स्त्रियाँ का संयोजन भी मुगल प्रभावित है।

ताज रंगों की रमणीयता मुगल चित्रों से अलग ठेठ मारवाड़ शैली में है। नीली पृष्ठभूमि में गहरे नीले रंग का वेशभूषा आकर्षक है। 'दा सखियाँ' का एक अन्य चित्र काल खडालाखाला ने प्रकाशित किया है। 'जामूपण एवं वेशभूषा का चित्रण पिछले चित्रों की ही भाँति है। प्रस्तुत चित्र में बाँही स्त्री के अंकन में सपाट माथ, अपक्षाकृत माटो ताज, गालाई लिये ठुड्डी, बड़ी पलकों एवं बरोनिया वाली बुकाली आँखें पूजाविधेय चित्रों में मिलने हैं। प्रस्तुत चित्र में स्त्रियों का सम्मुखदर्शी अंकन हुआ है जो राजस्थानी चित्रों में कम मिलता है परन्तु चित्रकार ने यहाँ उसका सफल अंकन किया है। बाँही आर खडाला सदा का अत्यंत मार्मिक एवं संवेदनशील चित्रण हुआ है। आँखों में गहरी संवेदना है। वह विचारमग्न है। सम्मुखदर्शी चेहरों पर आश्चर्य मिश्रित हृत्प्रभ भाव है। भावों की सफल अभिव्यक्ति चित्रकार का कुशलता का परिचय देती है।

मदिरापान करती नायिका

यह चित्र भी मुगल प्रभावित शैली में है। इस प्रकार का संयोजन अठारहवीं सदी में मुगल चित्र शैली में अत्यधिक प्रचलित था। वहीं से यह राजस्थान एवं दक्षिण में गया। नायिका का अद्ध चंद्राकार ढालुवा माथा मारवाड़ की पुरुष आकृतियों के चित्रण में अब हम पाते हैं। लम्बी आँखों का इस प्रकार का चित्रण नशात्र म्यूजियम की 'टाटो रागिनो' के चित्रों के निकट है।

इस चित्र में नायिका के चेहरे पर महज सौम्य भाव है। रेखाएँ प्रवाहमय हैं। रेलिंग के पीछे एक प्रहार के दशों (आम) की स्तार मगनने लगे एन घनागार शाखाओं का चित्रण ऊपरी अर्द्ध गोनामर घेरे के किनारे किनारे फूनुमा पत्तियों के जुप्पो में दमकती प्रभाव है। वक्षावली का अत्यन्त सुन्दर परिष्कृत चित्रण हुआ है।

विरहिणी नायिका

पलंग पर लेटी विरहिणी नायिका उसने चारा ओर सेना करने सेविराए तथा बढ़ा दूती का चित्रण है। सेविकाओं के चित्रण में कुछ सम्मुखदर्शी चेहरे एन नायिका के सिर के पास बढ़ा स्त्री वाला संयोजन मूल एन दमकती चित्रों में अत्यन्त लोचप्रिय रहा है। यह एक निश्चित प्रकार का संयोजन था।

इस चित्र में रेलिंग ने पीछे आम एन गोत पत्तियां जाने नेट के नीचे में केले की तम्बी लम्बी पत्तियां का चित्रण पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में है। नायिका की तम्बी पतनी आकृति, लम्बा मुह, पतली गदन, हल्का डालुना माथा, सतुलित तम्बी तार ऊपर की ओर पिचो उड़ी करीनुमा आखें, पूर्वविवेचित चित्रों में आखा का चित्रण विंगप रूप से नाकपक हाता चला जाता है। यहाँ स्वाभाविक मुद्राओं, पारदर्शी पेशवाज एन दुपट्टे का उत्कृष्ट अंकन हुआ है। मयाता सतुलित है तथा चित्र में गति है। रेखाएँ प्रवाहमय एन सजजन हैं। गहरे हल्क रंगों की उत्कृष्ट रंग योजना चित्र की वारीकी एव भव्यता को बढ़ाती है।

चत्र मास (भारहमासा चित्रावली) का दशम

यह चित्र कुवर सप्रामसिंह, जयपुर के निजी सारह म है। यहां पृष्ठभूमि का संयोजन यद्यपि 'भारहमासा क ज य विना क निरुद्ध है फिर भी कुछ नवीनता है। प्रायः नायक नायिका का चित्रण वास्तु से लग बरामद में चक्रुव के नीचे किया जाता है। यहां नायक-नायिका का चित्रण वास्तु के बाहर हुआ है एव वास्तु का उपयोग पृष्ठभूमि के रूप में हुआ है। गरामदे की चौड़ाई को पसपेक्टिव द्वारा कुशलता से चित्रित किया है। बरामद के पीछे चत्र मास का वातावरण हाली की अग्नि प्रज्वलित कर उसक हृद गिद डान-मजीर बजात उत्पन्न मनात जनसमूह के जवन म रिया गया है।

नायिका की तम्बी आकृति, लम्बा चहूरा, सुडील गदन, सतुलित नुकीली ठुडकी एन नाक डालुवा माथा, धनुषाकार भौंह, उड़ा पतनी एन घना उरोनिया वालो लम्बा आखा का चित्रण ठठ जोधपुरी चित्रों की परम्परा में है एन पूर्वविवेचित 'विरहिणी नायिका' (चित्र १६) वाले चित्र के निरुद्ध है। उसी प्रकार पुरुष आकृति के धनुषाकार गनमुच्छ, डमरुनार पगड़ी एन डालुन माथे का अग्न ठठ जोधपुरी चित्रों की भांति है। यहां जाड़ति सतुलित हा गयी है एव पून चित्रा का भारी गदन, दाहरी ठुडकी भी इस चित्र में सुडील हा गयी है। आवश्यकता से अधिक नुकीली नाक का सतुलित चित्रण हुआ है। नायक को आखे नायिका का लम्बी एव पिचो हुई आखा की ही भांति है।

साफ-सुथरी प्रवाहमय रेखाएँ, संयोजन एव उत्कृष्ट रंगयोजना से चित्र अत्यन्त आकर्षक प्रतीत होता है। चित्रकार ने कुशातापूर्वक पसपेक्टिव का अर्थ किया है। पृष्ठभूमि की आकृतियों का भी अकन कुशलतापूर्वक किया गया है तथा जाड़तियों के प्रत्येक विवरण का सावधानी से चित्रित किया है।

मारवाड चित्रशली में 'रागमाला' का चित्रण सबसे अधिक लोकप्रिय रहा है। नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली के संग्रह में मारवाड में चित्रित रागमाला की कई प्रतियाँ हैं। प्रस्तुत चित्र (चित्र ३४) में भी उक्त संग्रह में संग्रहीत है। इस चित्र में अपेक्षाकृत छोटी आकृतियाँ हैं जिनकी छोटी गर्दन, पत्तीनुमा आँखें, गोल नाक, मासल छोटी ठड्डी का चित्रण परम्परा से अलग हटकर है। कृष्ण की आकृति में भी यही सत्य है। आकृतियाँ मुखर स्वाभाविक एवं उ मुखन प्रतीत हो रही हैं। इनमें गति एवं हलचल है। आभूषणों का प्रयोग कम हुआ है। डोनाक वजाती सम्मुखदर्शी स्त्री का चित्रण बिरहिणी नायिका वाले चित्र में चित्रित सेविका के निकट है।

पृष्ठभूमि का चित्रण 'राग मेघमल्हार' के अनुकूल हरा भरा है। अग्रभूमि में कमल के फूल पत्तों का अरुन सनहवीं सदी के चित्रों की परम्परा में है गुनाबी हँटों की छोटी सी दीवार एवं उसके पास हरियाली के चित्रण में नवीनता है। बीच में हरे रंग से घास का मैदान दिखाया गया है।

ऊपर गुलाबी रंग के ढोको में बनायी गयी पहाड़ी का चित्रण पूर्वविवेचित 'भादो मास' चित्र के निकट है। पृष्ठभूमि में इस प्रकार की पहाड़ी का चित्रण, पेड़ के ऊपरी भागों का कम घना चित्रण, दो रंगों से गोल झप्पो, लम्बी पत्तियों की सरचना हरे भाग पर वाली रेखाओं से पत्तियों की सरचना तथा दो वृक्षों के बीच मंदिर के शिखर का चित्रण वीकानेर शैली के चित्रों में भी लोकप्रिय रहा है। इस काल तक आते-आते मारवाड एवं वीकानेर के चित्रों में अत्यधिक निकटता आ जाती है। स्पष्ट रेखाओं से गोल धूमे बादलों का चित्रण एवं विजली की चमक का आभास इस काल में राजस्थान के अन्य क्षेत्रों के चित्रों में भी मिलता है। यहाँ पानी बरसने के चित्रण में तारिक सीधी रेखाओं द्वारा चित्रण किया गया है जबकि प्रायः छिटेदार टूटी रेखाओं द्वारा बरसात का आभास कराया जाता है। इस प्रकार यह चित्र अपने आलेखन में कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है।

घनश्री रागिनी^{१५}

इस चित्र में मंडप में बैठी नायिका, नायक का चित्र बनाती चित्रित हुई है, उसकी मखी सामने रंगों की प्यालियाँ लिए बठी है तथा दासी पीछे पड़ी चवर टुला रही है। मंडप के आगे सादी अग्रभूमि में बीच में फौंवारा है। पृष्ठभूमि में हट्टी उठी असमतल भूमि के बाद एवं जैसे वृक्षों की घनी कतार है। वृक्षों के तने एवं ऊपरी भाग एनदम एन जसे है। तिकांगी ऊँची सरचना के बीच कोमा आकार की रेखाओं, गोल फूल एवं लम्बी पत्तियों के अवन में नवीनता है। वृक्षावली का अवन दक्कनी चित्रों के निकट है।

आकृतियों का अपेक्षाकृत मासल चेहरा, गोलाई लिये नाक का छोर एवं ठुड्डी पूर्वविवेचित यत्तसिंह के चित्र की स्त्री आकृतियों के निकट है। गदन अपेक्षाकृत अधिक गारी है। माया अधिक चौड़ा है। विद्वानों ने इस चित्र को प्रायः १७८० ई० का चित्रित माना है जो शैली की दृष्टि से उचित है।^{१६} 'घनश्री रागिनी' के आचल का फल पर फल तिनो छोर का चित्रण में हम यहाँ पढ़ी बार देखते हैं।

स्त्रियों के साथ आनंद लेते राजा^{१८}

यह चित्र पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में काफी बड़े आकार का है तथा यह संयोजन भी बेड़े वल में है। १८वीं शती के अंतिम चरण में क्रमशः चित्रों का आकार बड़ा होने लगता है। यह परम्परा १९वीं शती में भी चलती रही। बड़े आकार एवं बड़े संयोजन में चित्रकारों की चित्रण के लिए अधिक स्थान उपलब्ध हुआ जिसका उपयोग उसने विशाल वास्तु एवं पृष्ठभूमि में हरियाली के चित्रण के लिये किया। चित्र का संयोजन पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में कुछ हटकर है। इस चित्र शैली का विकास दिखलाई पड़ता है।

अग्रभूमि में चौड़ी बगारियों, लम्बी पगडंडी एवं बीच में फौधारे के अवन में मुगल या दक्कनी प्रभाव दिखलाई पड़ता है। बायीं ओर वास्तु का थोड़ा सा भाग चित्रित है। 'धनश्री रागिनी' वाले चित्र (चित्र ५६) के निरुद्ध लम्बे, ऊँचे, तिरंगी संरचना में 'बौमा' आकार से फूलों का चित्रण है पर यहाँ छोटे तनों एवं वृक्षों के कनारों से संयोजन से अधिक स्वामाविक चित्रण हुआ है। इनके साथ साथ ताड़ के लम्बे पत्तोंनुमा पेड़, ऊँचे खजूर के पेड़, अत्यधिक लम्बे पेड़ों के पीछे काफी ऊँचे लम्बे नुकीले अंदर की ओर मुड़े हुए सरो के पेड़ों पर विहार करते पक्षियों के चित्रण में नसगिरता का अद्भुत भाव है। ऊँचे वास्तु के पीछे पृष्ठभूमि में वृक्षों के इस प्रकार के चित्रण में नवीनता है। बिनाल भव्य वास्तु एवं घने उद्यान दोनों का साथ साथ चित्रण मारवाड शैली में कम हुआ है।

नायक की सेटी हुई आकृति के अवन में लम्बी पतली देहपट्टि, घुघराली मोटी लट, लम्बी गदन, ऊर्ध्वान्तर लम्बी पगडंडी राजा रामसिंह (१७५०-५१) के चित्रों के निकट है। पलकों एवं वरीनियों के धर्गै सभी आकृतियों की कैरीनुमा छोटी छोटी आँखों का चित्रण पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में भिन्न है। तुलनात्मक रूप से यह कम सुंदर प्रतीत होता है। स्त्री आकृतियों का डालुबा माथा, बीच में दबी ऊपर की ओर उठी नाक के छोरों के अवन में भिन्नता है। चपटी, गोल, दबी हुई कई प्रकार की ठुडकी का चित्रण अलग अलग स्त्री आकृतियों में हुआ है। अन्य आकृतियों की तुलना में नायक की फूलों की माला देती स्त्री का अवन सुंदर है। पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में स्त्रियों की मुखाकृति कमजोर है।

यद्यपि राजा की आकृति रामसिंह (१७५०-५१ ई०) से मिलती है, पर इसकी परिष्कृत शैली देखते हुए यह चित्र रामसिंह व कामनराल के काफी बाद का लगभग १७८०-८५ ई० के आसपास का प्रतीत होता है। आकृति के अवन में रामसिंह की गदश मानकर चित्रित किया गया है।

सगीत सभा में राजा

यह चित्र भारत कला भवन, वाराणसी के संग्रह में है। इस चित्र का संयोजन रुद्धिबद्ध पर बीच से घुनी रेलिंग दातेदार लम्बी पतिया अपेक्षाकृत घनी पगुडियों वाले फूलों के चित्र में नवीनता है। लम्बी पतली आकृति की लम्बी गदन, नुकीली ठुडका का चित्रण रामसिंह की आकृति पर आधारित चित्रों में देखने को मिलता है। अत्यंत चौड़ी पलकों वाली ऊपर की मुड़ी चौड़ी आँख के चित्रण में नवीनता है। इसी प्रकार स्त्रियों की आँखें चित्रित हुई हैं। पुष्प आकृति की अपक्षा आध गहरी काली है। स्त्रियों का लम्बा चेहरा अत्यंत चौड़ा माथा, नीचे की ओर लम्बी नुकीली नाक, उमरे हुए ठोठ का चित्रण इस समय से हाजी होता है। १९वीं सदी के चित्रों में यह स्वरूप अन्य न चित्रित होता है।

आकाश के चित्रण में तीन-चार पतली कगुरेदार रेखाएँ और गुन्वारे की तरह वादला का चित्रण भी यदा-कदा दिखता है। अगभूमि में स्वाभाविकता से परे फूँगे की वयारियों में वूटो का चित्रण हुआ है।

डोला मार चित्रावली का एक दृश्य^१

यह चित्र नेशनल म्यूजियम नई दिल्ली के संग्रह में है। संयोजन रूढ़िबद्ध है। लम्बी आकृतियों का ढालवाँ माथा, नुकीली नाक, त्रिभुजाकार गनमुच्छे, डोकनुमा पगड़ी आदि का चित्रण अब तक की प्रचलित परम्परा में है, पर बड़ी पनको एवं घनी वरीनियों वाली ऊँर की आर खिची चौड़ी नुकीली आँखों के अंकन में नवीनता है। इसी परम्परा में उन्नीसवीं सदी में हमें आखों का चित्रण मिलता है। आकृतियों के पीछे उनके जामे के घेर की चुनटों का मुगल प्रभाव में स्वाभाविक चित्रण हुआ है।

नृत्य-संगीत का आनन्द लेते राजा

यह चित्र (चित्र ६० अ) कई दृष्टियों से पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न है। यह चित्र मेहरानगढ़ म्यूजियम, जोधपुर संग्रह में है। वहाँ इसमें चित्रित राजा की पहचान रामसिंह से की गयी है पर यह चित्र रामसिंह के पूर्वविवेचित चित्रों से काफी भिन्न है। यह उनके शासनकाल के काफी बाद का लगभग १७८०-८५ ई० का प्रतीत होता है। इस चित्र की अपेक्षाकृत भारी आकृति, अडाकार भारी चेहरा, छोटी आँखों एवं छोटी नाक का अंकन रामसिंह के पूर्वविवेचित चित्रों के साथ साथ अन्य पूर्ववर्ती चित्रों से भी भिन्न है।

नृत्यरत आकृति का ढालवा अत्यधिक चौड़ा माथा, अडाकार चेहरा, गर्दन से मिली ठुड्ढी का चित्रण इलाहाबाद संग्रहालय के पूर्वविवेचित चित्र (चित्र ३५-३६) के निकट है। यहाँ आकृतियाँ और अधिक लम्बी हो गयी हैं। नृत्यरत स्त्री का चित्रण अपेक्षाकृत कमजोर है। अन्य स्त्रियों का भी अंकन भावहीन है। सारी पष्ठभूमि आकृतियों का कमजोर चित्रण इस काल के चित्रों के विनसित तत्त्वों के विपरीत है पर आकृतियों की लम्बाई, पुरुष की ऊँची पगड़ी, बायीं ओर खटी स्त्रियों की कतार में आगे वाली दोनों स्त्रियों के कंधे पर लटकता आचल का तिकोना छोर, दायीं ओर वैठी स्त्रियों के बीच वाली आकृति के जूड़े पर लिपटा तिकोना आचल आदि के अंकन से इस चित्र का हम अठारहवीं सदी के अंतिम भाग में ही रखेंगे। आचल के दोनों रूपों का चित्रण उन्नीसवीं सदी में काफी लोकप्रिय होता है। यहाँ उनका आरम्भिक रूप मिलता है।

मृत्यु का दृश्य^२

यद्यपि यह चित्र मारवाड शैली की मुख्य धाराया (पूर्वविवेचित चित्रों के तत्त्व) से बहुत भिन्न है फिर भी जब इस काल में हमें एक साथ कई वर्गों के चित्र मिलते हैं तो यह संभवना होती है कि यह चित्र मारवाड के किसी अनात के द्र में चित्रित हुआ हो जिसके बारे में अभी ठीक ठीक जानकारी नहीं है। डॉ० कपिला वात्स्यायन ने इस चित्र को मारवाड में प्रायः १७७५ ई० में चित्रित माना है। इसे अठारहवीं सदी के अंतिम काल के होने की संभावना होती है। लम्बी आकृतियों का चित्रण मारवाड के चित्रों की ही भाँति है। नगरी में मिर पर ऊँची पगड़ी, वक्षस्थल तक लटो का चित्रण मारवाड के तत्त्वों

का ही परिवर्तित रूप है। प्रायः सटें मुटी हुई 'व्वायलनुमा' होती हैं एवं ऊँची पगडिया भी भिन्न भिन्न प्रकार की होती हैं। सामने वाले पुश्त की पगडी अठारहवीं सदी के मध्यपूर्व के चित्रों की भाँति है। अडावार चेहरा, सुडोल ठडडी, लम्बी गदन, ढालुवा माथा इत्यादिवाद संग्रहालय के नायक नायिका वाले चित्र से बहुत दूर नहीं है।

कुवर राय रामसिंह का दरबार¹³

इस चित्र पर लिये लेख के अनुसार यह चित्र कुवर राय रामसिंह का है। मारवाड के इतिहास में उनका नाम का यही भी उल्लेख नहीं हुआ है। इसकी गैरी की विवेचना करने पर चित्र में कई तत्त्व इस काल के मारवाड शैली के निम्न हैं। ऊपर टाल के साथ रैठी मुख्य आकृति, सबसे ऊपर आगे वाली पड़ी आकृति एवं अग्र कुछ आकृतियों का भारी-भरकम चेहरा, भारी गदन, दोहरी ठडडी, निभुजाकार गनमुच्छे एवं चौड़ी आँखों का अवन पूर्वविवेचित १७६१ ई० वाले जग नार्थसिंह ठाकुर वीरमदेव-दिजामसिंह ने चित्रों वाले वग के निम्न है। सभी आकृतियों में एका जैसा आखों का चित्रण है। नीचे मामने की ओर बैठे एवं ऊपर की कतार में सबसे पीछे पड़ी किशोरवय आकृति के चेहरे पर कमनीय भाव, गदन घघराली लट मारवाड शैली के कई चित्रों में मिलती है। ऊपर वाली किशोरवय आकृति की छोटी गदन, गोल ठडडी अपेक्षाकृत मागत चेहरा मारवाड शैली के चित्रों के अधिक निम्न है, इनमें से कुछ प्रकार हमें पहले किसी भी चित्र में नहीं दिखनायी पड़ते हैं। ऊपर विवेचित जोधपुरी तत्त्वों के निकट निभुजाकार गनमुच्छे वाली आकृतियों की भारी भरकम नुकीली पगडी जोधपुर की पूव वर्णित पगडी के निम्न है। कुछ पगडियों का ऊपर से मड़ा हुआ करीनुमा प्रकार बाद में देवगढ़ ठिकाने (मेवाड़ एवं मारवाड के मध्य स्थित मेवाड़ का ठिकाना) के चित्रों की पगडियों में मिलता है।¹⁴

१७६३ ई० में विजयसिंह की मृत्यु के बाद उनका पुत्र भीमसिंह मारवाड के सिंहासन पर आता है। विजयसिंह की मृति भीमसिंह ने भी चित्रों के विवास पर पर्याप्त ध्यान दिया। भीमसिंह के काल में शहीदों एवं जुलूम के दृश्य का चित्रण नष्ट जाता है अर्थात् चित्रण का विषय स्वयं राजा एवं उसके इन्द्रिय घूमता है। आकृतियाँ भारी एवं गड़ी हुई चित्रित होने लगती हैं। कान्ची पुतलियों एवं चौड़ी पलकों, घनी वरीनियों के साथ बड़ी-पड़ी चौड़ी एवं उभरी हुई आँखें चित्रित होने लगती हैं।

भीमसिंह काल के अठारहवीं सदी के अंतिम दशक (१७६३-१८०० ई०) के चित्र दरबारियों के साथ भीमसिंह¹⁵

यह चित्र (चित्र ३५) सदवी के नीनाम कैंटलाग में प्रकाशित हुआ है। जैसा कि हमने ऊपर चर्चा की है कि भीमसिंह के काल में उनकी स्वयं की आकृति आदश हो जाती है फलतः पुरुष आकृतियों के अवन में अंतर आ जाता है ममागुपातिक गड़ी हुई मासल देह, अपेक्षाकृत अधिक मासल एवं भरा चेहरा भारी गदन, दोहरी ठडडी, सामान्य रूप से ढालुवा माथा, नुकीली एवं अपेक्षाकृत मोटी नाक, बड़ी बड़ी पलकों एवं वरीनियों वाली चौड़ी उभरी आँखों का अवन अठारहवीं सदी के मध्य से मुख्य रूप से प्रचलित पूर्वविवेचित 'बल्लसिंह, रामसिंह, अमरसिंह, जगनार्थसिंह, वीरमदेव दिजामसिंह'¹⁶ (देखें ऊपर) आदि के चित्रों के समूह से जलग हैं। जब पहले की आकृतियों की अपेक्षा चेहरे सौम्यभाव-युक्त है। आकृति का अधिक सुन्दर अवन हुआ है। आवश्यकता से अधिक ढालुवे माथे तथा नुकीली

नाक का चित्रण यहाँ सतुलित एवं आकृष्ट हो गया है। त्रिभुजाकार गलमुच्छा भी पहले की अपेक्षा हल्का एवं कम घना हो गया है। पगड़ी के प्रकार में भी इस काल में अंतर आ गया। पहले भारी-भरकम पगड़ी का प्रचलन था। उसके स्थान पर अब कुछ परिवर्तन के साथ अनूपशाही पगड़ी प्रचलित होती है। यह परिवर्तन सामने से पगड़ी का ऊँचा तिकोना स्वरूप था।

इस चित्र में चित्रकार ने पसपेक्टिव का सफ़्त प्रयोग महल के अंदर के निम्नार्थ को चित्रित करने में किया है। दाहिनी ओर के खुले भाग में निशान पेड़ के तने का अत्यंत कुशलतापूर्वक चित्रण किया गया है। आकृति एवं पृष्ठभूमि दोनों के चित्रण में पूर्ववर्ती चित्रों की तुलना में वृत्ताव आ जाता है। वास्तु का इस प्रकार का अंश मारवाड़ के चित्रों में यदा कदा देखा जाता है। यहाँ वास्तु के अंकन में मेवाड़ शैली से निरंतरता है। दुर्भाग्यवश इस चित्र पर लेख नहीं है परंतु संयोजन, आकृतियों के अंकन पर पसपेक्टिव के सफ़्त प्रयोग को देखते हुए इस चित्र के भाटों घराने का काम होने की सम्भावना होती है।¹¹ यह घराना १७६० से १८७० ई० के मध्य मारवाड़ शताब्दी का प्रमुख चित्रकार घराना था।

घोड़े पर सवार भीमसिंह¹²

अठारहवीं सदी के अंतिम दशक के चित्रों में यह चित्र (चित्र ३६) विशेष रूप में उल्लेखनीय है। इस चित्र पर चित्रकार का नाम एवं तिथि दी हुई है। लेख (लेख ग) के अनुसार इस चित्रकार भाटी रानो ने १७६६ ई० में चित्रित किया है। अठारहवीं सदी में मिलने वाली यह भाटों चित्रकार की पहली जानकारी है। १७वीं सदी में मुख्य रूप से हम भाटों चित्रकारों का काम मिलता है। इस लेख की प्राप्ति से यह स्पष्ट होता है कि अठारहवीं सदी के अंत से भाटों चित्रकार चित्रण करने लग गए। अतः मारवाड़ चित्रकारी के अध्ययन के लिए यह चित्र महत्वपूर्ण है।

इस शीर्षक में आकृति पूर्वविवेचित चित्र की तुलना में अधिक भारी है। आकृति के भारीपन के अनुरूप गात, गदन आदि का भारी अंकन हुआ है तथा जाय भी अधिक बड़ी चित्रित हुई है पर इस चित्र की शैली पिछ ४६ वाली ही है। गलमुच्छे अत्यंत घने हो गये हैं और त्रिभुजाकार आकार के प्रजाय पूरे गाल एवं ठुड़ी को ढकते हैं। बाद में १६वीं सदी के चित्रों में गलमुच्छा का यही प्रकार प्रचलित होता है। पगड़ी सामने से थोड़ा अधिग्र ऊँची एवं नुनीली हो गयी है। सहायक आकृतियों के अंकन में पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में ढोलकनुमा पगड़ियाँ का ही अंकन हुआ है। कुछ समय तक दोनों प्रकार की पगड़ियों का चित्रण साथ साथ मिलता है।

जद्ध गोलाकार कंगूरेदार वादना का अंकन भी पूर्व परम्परा में है। १६वीं सदी में घडसराओ करते राजा का विषय अत्यंत लोकप्रिय होता है। इस प्रकार १६वीं सदी के अंत में धोज रूप में १६वीं सदी के सत्त्व मिलने लगते हैं।

अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में लोक शैली

अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में दरबारी शैली के साथ साथ लोक शैली का भी विशिष्ट रूप मिलता है। आरम्भ में तोरनला का स्वरूप 'धामिनी कथाओं, रागमाला' आदि की सचित्र प्रतियों तक सीमित था। इस काल में लोक साहित्य के आधार पर सचित्र प्रतियों का निर्माण हुआ। जनसमाज

मे चित्रकला के प्रति आकर्षण ने भी लोक कला को परिष्कृत किया। साथ ही साथ दरबार के उत्कृष्ट चित्रों ने भी किसी हद तक लोक कला के चित्रकारों को प्रभावित किया।

कालीय सप्त दमन करते कृष्ण ¹²

मूलतः नासली एन एलिस होरामानेक संग्रह वाले कालियदमन का चित्र, जो ग्रैंड लॉस एजलिस काउण्टी म्यूजियम संग्रह में है, मारवाड की चित्रशली का अत्यंत महत्वपूर्ण उदाहरण है। इस पर १७१८ ई० के बराबर की तिथि दी हुई है। यह मारवाड के लोकशली का सुंदर उदाहरण है।

मारवाड लोकशली के चित्रों की अपनी अलग विशेषता है। इस चित्रों में नाक आवश्यकता से अधिक लम्बी है, होठ बाहर की तरफ अंकित है। लगता है लोक चित्रकार सौंदर्य के निश्चित प्रतिमानों से बंधा नहीं था और कोई भी स्वतंत्र प्रयोग करने के लिए आजाद था। ठुड्डी की गोलाई, गालों के उभार में थोड़ा-बहुत शैली का विकास दिखता है। माथे पर “बोर” (राजस्थान में प्रचलित घटीनुमा शीपाभूषण) के आकार का नुकीला आभूषण है। लम्बे गलमुच्छे हैं जो बिल्कुल अनाकंपक हैं। ऊपर आंचल है जो पारदर्शक वस्त्र का न होकर अपेक्षाकृत मोटे कपड़े का है। यहां पूर्व परम्परा के विपरीत छोटे आकार के फुदनो का अंकन हुआ है।

वस्त्र एवं आकृति के अवयव चित्रण, यथा वक्ष में हमें पाली ‘रागमाला’ की परम्परा दिखायी पड़ती है। चित्र बिल्कुल प्राणहीन एवं रूढ़ हैं। रेखाएं भी मोटी, कमजोर एवं बेगहीन हैं। इस कृष्णलीला सीरीज को सम्भवतः किसी मध्यवर्गीय प्रतिपालक ने सामान्य चित्रकारों से बनवाया था।

रागिनी टोडो ¹³

यह चित्र सत्रहवीं सदी के लोकशली के चित्रों की परम्परा में है जिनकी विवेचना तृतीय अध्याय में की गयी है। इस चित्र ¹⁴ में पहले की लोकशली में विकास दिखलाया पड़ता है, जैसे बाहर की निकली नुकीली नाक संतुलित हो गयी है, आकृति अधिक लम्बी व पतली होकर आकंपक हो गयी है। इस चित्र में गहन बहुत लम्बा नहीं है। जगह-ए-पूरी तरह घुनी आंखों के किनारे नुकीली एन लम्बी रेखा से अंकित हुए हैं। इस चित्र की आंखों से प्रभावित आंखों का चित्रण बोरसों के चित्रों में आगे भी चलता रहा।

इस चित्र में पृष्ठभूमि गोताकार छोटे छोटे ढोंकों, जिन पर घाम के जूट्टे अंकित हैं, से चित्रित हुई है। पृष्ठभूमि में तक्षों के तथा अग्रभूमि में कमलवन के चित्रण से चित्रकारों ने सुंदर वातावरण निमित्त किया है। आकाश में तहरियादार एवं सोघे दोनों प्रकार के बादल अंकित हुए हैं। यह ‘रागमाला’ चित्रावली का एक चित्र है। दुर्भाग्यवश इसके अग्र चित्र उपलब्ध नहीं है। इसे लगभग १७२०-२२ ई० का माना जाता है।

गुजरी रागिनी ¹⁵

नेशनल म्यूजियम नई दिल्ली संग्रहालय का गुजरी रागिनी का चित्र शैलीगत विशेषताओं के आधार पर १८वीं शती के मध्य का रखा जा सकता है। यह चित्र मारवाड के एक अज्ञात केंद्र का प्रतीत होता है, जैसा कि पानी एवं तक्षा के अंकन से स्पष्ट होता है इस पर मेवाड शैली का प्रभाव प्रतीत होता है। परंतु रागिनी की आकृति मारवाड शली से प्रभावित है। चित्र के संयोजन की

चित्रकार ने कुशलतापूर्वक चार भागों में अलग-अलग रंगों का प्रयोग कर विभक्त किया है, जैसे सपाट नीला आकाश, सपाट पीली पृष्ठभूमि जिसमें आम एव ताड़ के वृक्षों की कतार है तथा उनके बीच में घास के जुट्टे अंकित हैं। नायिका कमल के आसन पर चित्र के बीचोबीच बैठी है। यहाँ जमीन काली लाइन से दिखाई गई है तथा अग्रभूमि चटाईदार जल से जिसमें कमल के फूल हैं। जल के किनारे एक आम का वृक्ष दोनों कोना में चित्रित है तथा जमीन एवं जल को घास के जुट्टों से अलग किया गया है। इन जुट्टों पर सफ़ेद बूंदों का अद्वितीय शोष बनाया गया है।

वर्णावली का वसंतोत्सव^{१३}

संयोजन एवं कृति-त्व की दृष्टि से प्रस्तुत चित्र मारवाड के लोकशैली के चित्रों में विशेष रूप से महत्वपूर्ण है। विषयवस्तु के अनुकूल चित्र में यथेष्ट गति एवं चहल-पहल है।

सहृदयी अठारहवीं सदी के पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में इस चित्र में हम अन्तर पाते हैं। नुकीली नाक, बड़ी उठी सकरपारे आकार की आँख, गोन उमरी हुई मांसल ठुड़ी एवं नाक के नीचे उमरे हुए हाँठ का चित्र पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न है। यद्यपि स्त्री आकृतियाँ ठिगनी एवं भारी हैं पर शरीर रचना समानुपातिक है। केशविन्यास एवं वेशभूषा में नवीनता है। सिर पर ऊँचा कुलहनुमा तिकोना जूड़ा चित्रित हुआ है जिसको ढकते हुए आँखें लटकती हैं। कुलहनुमा जूड़े के चित्रण से नवीनता एवं विविधता है तथा आकृतियाँ थोड़ी ऊँची प्रतीत हो रही हैं। स्त्री आकृतियों का अत्यंत उच्च चित्रण हुआ है।

स्त्रियों की भाँति ही गोपवालकी का भी चित्रण हुआ है। गोपवालकी की मुखाकृति, आँख, नाक आदि का चित्रण गोपियों से मिलना-जुलता है। लाकशली में होने के कारण चित्र में उच्चता एवं चहल-पहल है। गोप-गोपियों का उल्लासमय चित्रण चित्र के विषयवस्तु के वातावरण के पूरक अनुकूल है। गाने बजाने, रंग डालने अथवा गोपियों द्वारा गोपा की झंडे से पीटने का स्वाभाविक चित्रण हुआ है। आकृतियाँ सजीव हैं, उनकी मुद्राएँ स्वाभाविक हैं। चित्रकार ने कुशलतापूर्वक इस चित्र का संयोजन अंकित किया है। दृश्य चार समानान्तर खण्डों में विभक्त है, पर चित्रकार ने खण्डों के बीच-बीच में आकृतियों को चित्रित कर अथवा पिचकारों से छोड़े रंगों की एक खण्ड से दूसरे खण्ड में जाती धारा अंकित कर सभी को आपस में जोड़ दिया है। इन सब कुशलता के होने पर भी चित्रकार ने एक ही मुद्रा वाली कुछ आकृतियों का बार-बार चित्रण किया है जो उसकी कल्पनाशक्ति की कमी दिखाती है।

दरबारी शली जिसमें मुगल शली के प्रभाव से अत्यधिक सयत आकृतियाँ एवं वृक्ष रंग हो गये थे, की तुलना में इस चित्र में लाकशली वाले तेज रंग एवं चहल-पहल दिखाई पड़ते हैं। इन तेज रंगों के फलस्वरूप इस चित्र का आकर्षण और भी बढ़ जाता है।

इस चित्र की ठिगनी एवं भारी आकृतियाँ तुलाराम 'भागवत' (देख अध्याय ३) की आकृतियों की परम्परा दिखाती हैं। दोनों में ही ढालुवा ललाटे के क्रम में नुकीली नाक का अंकन है। फाग वाले चित्र में चेहरा अपक्षाकृत भारी हो गया है।

पालियादमन (भागवतपुराण, वंशमस्क^{१४})

यह चित्र (चित्र ३७) 'भागवतदशमस्कंध' की चित्रित पोथी का है। चित्रित पोथियों की समृद्ध परम्परा हमें मारवाड चित्रशैली में आरम्भ से ही मिलती है। परन्तु १८वीं सदी में इनकी सख्या बहुत

बढ़ जाती है तथा 'भागवत, मधुमालती, कृष्ण-रुक्मिणी बेली' आदि प्रचलित स्थानीय एवं पौराणिक कथाओं का अधिक चित्रण हुआ है। लोकशली के चित्रकार अपनी पर-परागत शली में ही चित्रण करते रहे, पर वे दरबार की शली से भी पूर्णतः अछूते नहीं रह सके। समय समय पर दरबारी शैली का प्रभाव उन पर पड़ा जिसे वस्त्रों, आकृतियों, विशेषकर मुख्य आकृतियों के अंकन में देखा जा सकता है। परन्तु दरबार की मयत रंग योजना उन्हें अधिक प्रभावित न कर सकी और लोक कलाकार अपने परम्परागत तेज रंगों में ही चित्रण करते रहे। इस चित्र में गांग्रालको का चित्रण पूर्वविवेचित चित्र से मिलता है। स्त्रियों के चित्रण में काफी अंतर है। समकालीन दरबार के चित्रों की भांति स्त्री आकृतियाँ लम्बी एवं पतली हैं। ऊपर की ओर खिंची हुई आँखें एवं स्प्रिंगनुमा गलमुच्छ या लट भी दोनों प्रकार के चित्रों की सामान्य विशेषता हैं। वेशभूषा में भी यह समानता है।

आकाश का चित्रण अद्वय द्वाकार आकार में हुआ है जिसमें नीच में गोल लटके बादलों की पंक्ति है जो संकेत वातेदार "आउट लाइन" वाली है। पोथी चित्रण में इस प्रकार के बादल का चित्रण बाद में अत्यधिक लोकप्रिय हुआ।

स्त्री आकृतियों का त्रिकुत मिलता जुलता चित्रण हम इलाहाबाद संग्रहालय की मधुमालती की सचित्र प्रति में पाते हैं। पुरुष आकृतियों के चित्रण में समकालीन दरबार के चित्रों की भांति मुखाकृति, आँख, नाक, गलमुच्छ वेशभूषा ऊँची पगड़ी आदि हैं। पर दरबार के चित्रों जसी चारीकी एवं नफासत नहीं है। आकृतियों के हाव भाव में नाटकीयता है। चित्रित पोथियाँ में पृष्ठभूमि में हमें सपाट गुलाबी रंग का चित्रण बहुधा मिलता है। पृष्ठभूमि में दूर किनारे वक्ता की पंक्ति एवं पहाड़ों तथा जल अंकित करने में पसपेन्टव का प्रयास हुआ है। जमीन पर लम्बी घास की रेखाओं से दिखाया गया है।

बारहमासा (भावा मास) चित्रावली का दृश्य^{१५}

इस काल तक जाते जाते लोकशली के चित्रों का पयाप्न विकास हो गया था। दरबार में इस समय तक चित्रण की पूर्णस्वयं स्थापित हो जाती है जिससे लोकशली के चित्रकार भी प्रभावित होते हैं। इस प्रभाव में लोकशली के चित्रों में भी महान रेखाओं का प्रयोग हुआ है।

'बारहमासा' का प्रस्तुत चित्र नगणल भूजिगम, नई दिल्ली में संग्रहीत है। चित्र का संयोजन 'बारहमासा' चित्रावली की अंश प्रतिमा से मिलता है। नायक नायिका का अंकन गौण है एवं तीर धनुष चलाती स्त्रियाँ का अंकन मुख्य रूप से प्रभावशाली है। भागते हाथी, तीर धनुष चलाती स्त्रियों के अंकन में काफी हलचल है। छोटे छोटे पापाण खण्डों से ऊपर पहाड़ों का चित्रण हुआ है। अगल बगल पहाड़ों के छोटे छोटे खण्डों के चित्रण में नवानता है। सनवत यहाँ पहाड़ के ढाँचा या गुफा का चित्रण है। गहरा से कानो रात, बिजना को चमक एव वरसते बादल से "भावा मास" का वातावरण चित्रित किया गया है। तीर धनुष चलाती स्त्री आकृतियों के उभरे हुए मामल गाल एवं गोल मासल ठूँडो, ठुकराई नाक, बाननक खिंची आँखें लोकशली के पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में अत्यन्त परिष्कृत हैं। हाथों पर बड़ी नायिका एवं सेरिंग की चमटापन लिये ठूँडो, अपेक्षाकृत बड़ा गोल शाखें, उभरे हुए गाल आदि का चित्रण पूरे चित्रों की रुढ़ित परम्परा में है। सगे हुई रेखा, मिलक्षण संयोजन एवं हलचल के कारण चित्र अत्यन्त आकर्षक है।

प्रचलित लोक साहित्य पर आधारित 'ढोला मारु मधुमालती, कृष्ण-रुक्मिणी वेली, फूलणी-फूलमती री वारता, मधुमालती एन वीरमदेव पना वार्ता, ढोला मारवानी रा दूहा, पवार जगदेव री वान' आदि की सचित्र प्रतिया उनी मन्था में मिलती है।^{१४} जिनमें जन जीवन एवं सस्कृति का पृथि-विम्ब चित्रित हुआ है।

ग्रन्थ चित्रों में लोक साहित्य की भावना के अनुरूप आवृतिया उन्मुक्त, हलचल भरी प्रतीत होती हैं। जोधपुर के पाली ठिकानों^{१५} में चित्रित मधुमालती की प्रस्तुत प्रति तिथियुक्त होने के कारण विशेष रूप से उल्लेखनीय है। पुष्पिका में निम्नलिखित लेख है।^{१६} ईनी मधुमालती क्या सपुरण सवत् १८४५ मीती पोप सुद। १ अरक वारे लीखनम मयन सीवराम पाली मध्ये रास बीकानेर रो छे बाचे माणनुराम छे।

उक्त लेख से कई तथ्य स्पष्ट होने हैं। इसके अनुसार चित्रकार मयेन सीवराम मूलतः बीकानेर का रहने वाला था। और उसने 'मधुमालती' की इस प्रति को मारवाड़ के 'पाली ठिकाने' पर चित्रित किया। इससे यह प्रतीत होता है कि मयेन चित्रकार स्वतन्त्र रूप से चित्रित करते थे। ये मुख्य रूप से बीकानेर एवं मारवाड़ राज्यों में धूम-धूम कर पोथी चित्रण करते थे। ऊपर हमने 'मारवाड़ बीकानेर' शरी के चित्रों^{१७} के अंतर्गत पवार जगदेव री वार्ता की विवेचना करते हुए मयेन 'रामकिसन' का उल्लेख किया है। मयेन जोगीदास अखैराज, रामकिसन, जयकिशन आदि कई अन्य चित्रकारों के नाम भी प्राप्त हुए हैं। चित्रित पोथिया के अध्ययन से ज्ञात होता है कि इन सभी की प्रायः एक ही शैली थी और इन्हीं सभ्यत मयेन चित्रकारों ने ही बनाया होगा। इन्होंने अधिनाशत जन पोथिया चित्रित की हैं।

इस प्रति में ७० चित्र हैं। प्रति का प्रत्येक पृष्ठ अलग-अलग रूप में विविध रंगों से एक इंच के हाथिये से घिरा है। अधिनाश पृष्ठों पर लाल रंग की बिनारी है। कहीं कहीं काले एवं पीले हाथिये पर साधारण बेल चित्रित की गयी है। इन ७० चित्रों में २६ पूरे पृष्ठ पर हैं। चित्रों की आधार भूमि में विविध रंग का प्रयोग हुआ है।

इस चित्र में लोकशैली की गति एवं उन्मुक्तता है। दो हिस्सों में बंटे इस चित्र में पम्पकितव का अभाव है तथा चित्र में नफासत नहीं है पर रेखाएं बारीक एवं प्रवाहमय हैं। पेड़ों के मध्य भाग त नायक की वेगपूर्ण आवृत्ति तथा भागते घोड़े, पीछे मुड़कर तीरचरान घुड़मवारों की मुद्रा का अत्यन्त कुशलतापूर्वक चित्रण हुआ है। चित्र के एक कोने में दृश्य देखकर खुश स्त्रियों का भी सफल चित्रण हुआ है।

नायक की कंरीनुमा नुकीली आँखों के छार वान तक धिंचे है। आँखों का अवन पूर्ववर्ती लोक शैली के चित्रों से भिन्न है। अत्यन्त छोटी गदन, मामल ठुडडी, छोटी नुकीली नाक एवं चपटे माथे का चित्रण हुआ है। घुड़सवार आवृतियों की ऊँची पगड़ी, विभूजाकार गलमुच्छे, लम्बी खिंची हुई आँखें पवार 'जगदेव री वार्ता' के चित्रों तथा मयेन चित्रकारों की अन्य कृतियों के निबट हैं।

स्त्रियों का उड़ा अड़ाकार चेहरा, छोटी गदन, नुकीली नाक आदि झाहाजाद म्यूजियम के संग्रह के 'मारवाड़-बीकानेर' शैली के अन्तर्गत विवेचित कृष्ण राधा के चित्र के निबट हैं। यह शैली लोकशैली के चित्रों में प्रचलित थी। चित्रों का अवन अवन के चित्रों की भाँति है, परन्तु वे एक-दूसरे के समान नहीं हैं।

में नवीनता है। पसपेवितव, शोडिग आदि का प्रयोग किये बिना भी उद्यान के घनेपन का सफलतापूर्वक चित्रण किया गया है। इस परम्परा में लोकशैली के अथ चित्रों का भी चित्रण हुआ है।

विज्ञप्ति पत्र

लोकशैली के चित्रों में 'विज्ञप्ति पत्र' का उल्लेखनीय स्थान है। ये प्रचुर संख्या में चित्रित होते रहे हैं। विज्ञप्ति पत्र कुडलित पट होता है। लम्बे कागज पर खडो में चित्र बने होते हैं। कागज की मजबूती के लिए पीछे महीन कपड़ा लगा रहता है। 'कुडलित पटो' की परम्परा पश्चिमी भारतीय चित्रों में काफी पहले से चली आ रही है। पंद्रहवीं शताब्दी में 'पवतीर्यो पट' एवं 'वसंत विलास' ऐसे ही कुडलित पट हैं। विज्ञप्ति पट कुडलित पट वगैरे में ही आते हैं क्योंकि इन्हें भी लपेट कर रखा जाता है परन्तु इनका उद्देश्य उपरोक्त दोनों 'कुडलित पट' से भिन्न है। जन समाज की परम्परानुसार जब कभी जैनधर्मियों या मुनियों को कोई जैन सच अपने शहर में चौमासे के लिए अथवा समाज के धर्मलाभ के लिए बुलाता है उस समय उन्हें विनयपूर्वक निमन्त्रण पत्र भेजा जाता है जिसे 'विज्ञप्ति पत्र' कहा जाता है। इनके आकार प्रकार में काफी विविधता पायी जाती है। इनका चित्रण मारवाड चित्रशैली में सत्रहवीं सदी से शुरू होता है। आरम्भ में ऐसे पत्रों में केवल लिखित निमन्त्रण पत्र होता था। डॉ० हीरानन्द शास्त्री के अनुसार इन लिखित पत्रों का एक अथ प्रकार भी होता है जिनमें जन साधु अपने गुरु को वषभर का लेखा जोखा भेजते हैं। डॉ० शास्त्री ने इस वगैरे का १६६० ई० का 'गोधा विज्ञप्ति पत्र' प्रकाशित किया है।^{१३} सत्रहवीं शती से इन पर लेखन के साथ साथ चित्रों को भी स्थान दिया जाने लगा जिनकी परम्परा २०वीं शती के आरम्भिक दो तीन दशकों तक रही। ये पत्र साहित्य कला, इतिहास, सामाजिक स्थिति तथा स्थानीय भौगोलिक दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। सामान्यतः इनमें पूज्य कलश अष्ट मांगलिक प्रतीक, तीर्थकरों की माताओं द्वारा देखे जाने वाले चौहद मंगल स्वप्न (महासम) तथा तीर्थकरों के अतिरिक्त जिस नगर से विज्ञप्ति पत्र भेजा जाता है वहाँ के मुख्य आकषक स्थानों, जन, अजैन भदिरो, भवनो, भागों, बाजारों वाहन, राजमहल, देवानय, जलाशय तथा सामान्य जीवन के चित्र बने होते हैं। इसके बाद आमंत्रित भुनि महाराज, अथ शिष्य, थावकों व मुनियों सहित नगर के प्रवेश द्वार के समीप पड़ाव डाले दिश्याये जाते हैं। चित्रों के अतिरिक्त 'विज्ञप्ति पत्र' भेज जाने वाले नगर का विवरण, निमन्त्रित करने वाले नगर के साधुओं व थावकों आदि की वदना तथा यहाँ पधारने की विनती लिपिबद्ध की जाती है। ये पत्र विद्वान की वाक्य प्रतिभा एवं विद्वानों के भी उदाहरण हैं। इस प्रकार के 'विज्ञप्ति पत्रों' के निर्माण की परम्परा केवल श्वेताम्बर जैन समाज व कला की देन है।

इस 'विज्ञप्ति पत्र' जैन सच द्वारा सूरत के उदयसागर सूरि को भेजा गया था। सोजत, मारवाड का महत्वपूर्ण ठिकाना था। यह पूरा पत्र उत्तम अवस्था में है, केवल नीचे इसके लेख की लिपि कई जगह घुसली हो गयी है। यह सन् १८०३ (१७४६ ई०) में चित्रित हुआ था।^{१४} अथ 'विज्ञप्ति पत्रों' की तुलना में यह आकार में छोटा है। (२०५ से० मो० लम्बा एवं २२ से० मो० चौड़ा)।

आठ विभाजित खण्डों में दश्यों का चित्रण हुआ है। पहले खंड में लात पृष्ठभूमि में सफेद एव आसमानी रंग के घोड़े हैं। दौड़ते हुए घोड़ा का अत्यंत उत्कृष्ट चित्रण हुआ है। घुड़सवार का चित्रण नागौरी शरीरों के घुड़सवारों के निवट है। मारवाड के ठिकाने नागौर में कई चित्रों में मुगल प्रभाव का अतर्गत वम घनी नुकीली दाढ़ी का चित्रण हुआ है।

दूसरे खंड में पताका लेकर जाते अनुचरो का चित्रण है। इस पूरे पा में आँखों का चित्रण जोधपुर के चित्रों से बिल्कुल भिन्न है तथा सिरोंही के चित्रों के निम्न है। सिरोंही मारवाड़ एवं मेवाड़ के मध्य स्थित था। यहाँ से महत्त्वपूर्ण चित्र प्राप्त हुए हैं। कई बार सिरोंही मारवाड़ का अधीनस्थ प्रदेश भी रहा है।

इस पत्र में कई स्थानों पर गुजरात के चित्रों का भी प्रभाव है। आरम्भ से ही मारवाड़ के चित्रों पर गुजरात का प्रभाव पाया गया है। दूसरे, तीसरे, चौथे, एवं पाँचवें खंडों में पुरुष गायकों एवं नर्तकों का चित्रण हुआ है। इन चारों चित्रों में तारतम्य एवं क्रमवद्धता है। नृत्य संगीत के वातावरण की हलचल, उमंगवत्ता पूरी तरह संप्रेषित हो रही है। आकृतियों की वेशभूषा वातावरण के अनुकूल तीव्र रंगों की है। पहले रंगों का भी प्रचुरता से प्रयोग हुआ है। उपरोक्त चारों खंडों में ऊपर एवं नीचे एक-एक चौड़ा हाशिया है जो उन्हें एक-दूसरे से विभाजित करता है।

छठे खंड में हरी पृष्ठभूमि में स्त्रियों के जुलूस का दृश्य है। उनका चित्रण सिरोंही चित्रों के अत्यंत निकट है। गोल भरा चेहरा गालों की मॉडलिंग, गोल ठुड्डी, आँखें आदि सिरोंही चित्रशैली की परम्परा में हैं। समकालीन चित्रों की भाँति आकृतियाँ गठी हुई, आकषक, जीसत कद की एवं समानुपातिक संरचना वाली हैं। इस काल तक आते आते समकालीन चित्रों के लहजे, पारदर्शी दुपट्टे के कंगूरे अठारहवीं सदी के आरम्भ के चित्रों की भाँति चित्रित हुए हैं। आभूषणों का रुढ़िवद्ध अंकन है। आकृतियाँ प्रायः स्थिर एवं गतिहीन हैं।

सातवाँ खंड १४ इंच सम्बा है। लाल रंग की पृष्ठभूमि में अर्ध-रंगों का आकषक सामंजस्य हुआ है। जन साध-साधिव्या दीक्षा देते चित्रित हुई हैं। आकृतियाँ समकालीन चित्रों की परम्परा में हैं। अठारहवीं सदी के मध्य के आसपास मारवाड़ एवं बीकानेर दोनों चित्रशैलियों में इस प्रकार गोल भरे भरे चेहरे, भारी गर्दन, दोहरी ठुड्डी, हल्के गलमुच्छे चित्रित होते रहे हैं। यहाँ आँखों के चित्रण में अंतर है। जैन साध्वी के समक्ष बैठा विशोर एन नीचे ओरतो के समूह की ओर आ रहा विशोर समकालीन मारवाड़-बीकानेर शैली में है। ये तत्त्व 'मथेन' घराने के चित्रकारों की विशिष्ट शैली में हैं।

संदर्भ सकेत

- १ परिहार, जी० आर०, 'मराठा मारवाड़ सम्बन्ध', जयपुर, १९७७, पृ० ७।
- २ गहलौत, मुखवीर सिंह, 'राजस्थान के इतिहास का तिथित्रम', जयपुर, १९६६ पृ० ५१।
- ३ बूढावत रानी लक्ष्मी कु०, राजपूता और मुसलमानों के बीच विवाह सम्बन्ध, 'महाराष्ट्र', वा० १८, न० २, पृ० ६७।
- ४ वही।
- ५ गहलौत, मुखवीर सिंह 'उपरोक्त', जयपुर १९६६, पृ० ५१-५६।
- ६ वही।
- ७ परिहार, जी० आर०, 'उपरोक्त', जयपुर, १९७७, पृ० २१।

- ८ ओसा, गौरीशंकर हीराचंद, 'जोधपुर राज्य का इतिहास', अजमेर, १९३८, पृ० ६८७ ६९२ ।
- ९ अग्रवाल, आर० ए०, 'मारवाड म्यूरल' १९७७, दिल्ली, प० ५ ।
- १० गहलोत, सुखबीर सिंह, 'उपयुक्त', जयपुर, १९६७, पृ० ५२ ५७ ।
- ११ गागुनी, ओ० सी०, 'ब्रिटीश कटलाग आफ मिनिअर पेंटिंग इन द बड़ोदा म्यूजियम', बड़ोदा, १९६१, पृ० ७३ ७४, विवरण न० २८ ।
- १२ वही ।
- १३ 'ओरियंटल मिनिअर एण्ड इलीयुमिनेशन' (महल नीलाम कटलाग), बुलेटिन न० २४, वा० ७, पाठ ३, पृ० १८३ कैटलॉग २२६ ।
- १४ वही ।
- १५ 'सदबी' (नीलाम कैटलाग), ६ अक्टूबर १९७८, साट २०४ ।
- १६ ओसा गौरीशंकर हीराचंद, 'जोधपुर राज्य का इतिहास' भाग २ अजमेर १९८८, प० ४७७, ४८७ ।
- १७ 'सदबी' (नीलाम कटलाग), ६ अक्टूबर, १९६६ साट १०० ।
- १८ आस्थन एल०, 'आट आफ इण्डिया एण्ड पाकिस्तान' ले वेन, १९४७ ४८, पृ०, ११७ प्लेट ६१ ।
- १९ ओसा, गौरीशंकर हीराचंद 'उपयुक्त अजमेर, १९३८ प० ६०५ । गहलोत सुखबीर सिंह 'उपयुक्त', जयपुर, १९६१ पृ० ५६ ।
- २० ओसा गौरीशंकर हीराचंद 'उपयुक्त' अजमेर १९३८, पृ० ६४८, ६५० ।
- २१ आचर डब्ल्यू० जी० इण्डियन मिनिअर पेंटिंग' यूयाक १८६० प्लेट ४५ ।
- २२ इलाहाबाद संग्रहालय एव क० संग्राम सिंह नेशनल म्यूजियम मे प्रगृहीत चित्रों के आधार पर ।
- २३ मिश्र बी० ए० एहिस्ट्री आफ फाइन आर्ट इन इण्डिया एण्ड सिलोन बम्बई प० २०५ ।
- २४ भटनागर एस० एम० स्वरूप मारवाड चित्रशली राजस्थान की लघुचित्र शलियाँ ।
- २५ खडालावासा काल प्राच्यनम आफ राजस्थानी पेंटिंग द आरिजिन एण्ड डेवलपमट आफ राजस्थानी पेंटिंग 'भाग' वा० ११ न० २ ।
- २६ आस्थन एल०, 'उपयुक्त सदन १९४७ ४८, प० ११७ प्लेट ६१ (बी) ।
- २७ वही, प्लेट ६४ (बी) ।
- २८ गोयल रामगोपाल, राजस्थान के प्रेमोष्ठान परम्परा और प्रगति' जयपुर प० ६ ६,
- २९ ओसा गौरीशंकर हीराचंद 'उपयुक्त अजमेर, १९३८, पृ० ६६६ ।
- ३० वही प० ६८४ ।
- ३१ वही प० ६६१ ।
- ३२ उम्मेद भवन जोधपुर, बी० जे० इस्टीमेट अहमदाबाद, नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली म कई शक़ाहें हैं ।

- ३३ अग्रवाल आर० ए० 'मारवाड म्यूरल', १९७८ दिल्ली प० १ ।
- ३४ 'सदवी' (नीलाम कटलाग), ४ अप्रैल १९७८, लाट ३१४ प० ३४० ।
- ३५ परिहार, जी० आर० 'उपयुक्त', जयपुर १९७७, पृ० ६३ ।
- ३६ वही ।
- ३७ अग्रवाल, आर० ए०, 'उपयुक्त', १९७७, दिल्ली, प० १८ ।
- ३८ ओरियटल मिनिएचर एण्ड इल्युमिनेशन (मम्स नीलाम कटलाग) बुलेटिन न० १८, वा० ८, पाट ३, प० १६८
कटलाग २११ ।
- ३९ टाप्सफिल्ड, एण्ड्रयू 'पेंटिंग फ्राम राजस्थान' मेसबन, १९८० ।
- ४० बिनी एडवड, 'राजपूत मिनिएचर फ्राम द कलकत्ता आफ एडवड बिनी थड पाटलण्ड १९६६, पृ० ४७,
प्लेट न० ३३ ।
- ४१ नैणसी मुहणीत, 'मुहणीत नैणसी री कयात माग ३, जोधपुर, प० २२५ ।
- ४२ आचर, डब्ल्यू० जी०, इण्डियन पेंटिंग स्विटजरलण्ड, १९५६, प्लेट एव मुखपृष्ठ ।
- ४३ परिहार जी० आर०, 'उपयुक्त' जयपुर, १९७७, प० ६५, ६७ ।
- ४४ शर्मा, ओ० पी०, इण्डियन मिनिएचर पेंटिंग नई दिल्ली, १९७४, प० २३, विवरण न० ६४, प्लेट न० ६७ ।
- ४५ परिहार जी० आर०, 'उपयुक्त' जयपुर, १९७७ प० ५४ ।
- ४६ 'ओरियटल मिनिएचर एण्ड इल्युमिनेशन' (मम्स, नीलाम कटलाग), बुलेटिन न० ३०, प्लेट कटलाग ३४ ।
- ४७ कृष्ण, नवल, (द कोट) मिनिएचर पेंटिंग आफ बीकानेर) (अप्रकाशित थीसिस), बनारस, १९८५, पृ० २६१ ।
- ४८ वही ।
- ४९ वही, पृ० २६४ ।
- ५० वही ।
- ५१ वही, पृ० २६१ ।
- ५२ वही, पृ० २६४ ।
- ५३ वही ।
- ५४ 'सदवी' (नीलाम कटलाग), ११ दिसम्बर १९७४, लाट २०४ ।
- ५५ खंडालावाला, काले उपयुक्त, 'माग' वा० ११, न० २, मार्च १९८८ प० १० फिगर १५ ।
- ५६ डॉ० श्रीधर अंधारे के अनुसार ।
- ५७ कृष्ण, नवल, बीकानेर पेंटिंग' (प्रेस में) ।
- ५८ वही ।
- ५९ द्विवेदी, वी० पी०, 'बारहमासा' दिल्ली, १९८०, प्लेट ६८ (निशनल म्यूजियम संग्रह एक्स न० ६२ ८५४) ।
- ६० वही, पृ० १०२ ।
- ६१ इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह, एक्स न० १३५२ ।

- ६२ 'सदवी' (नीलाम कटलाग), ८ अक्टूबर १९७६, लाट १०२।
- ६३ 'सदवी' (नीलाम कटलाग), ११ जुलाई १९७३ पृ० ३४, लाट १४६।
- ६४ परिहार, जी० आर० 'उपयुक्त', जयपुर, १९७७, प० ६७।
- ६५ 'सदवी' (नीलाम कटलाग), ४ अप्रैल १९७८, पृ० १३५, लाट ३०६।
- ६६ खडालावाला, 'उपयुक्त, भाग' था० ४, न० २, माच १९५८, प० १०।
- ६७ ओसा, गौरीशंकर हीराचंद, बीकानेर राज्य का इतिहास, अजमेर, १९३६ प० ७४ ७८।
- ६८ 'दयालदास री कथात भाग २ प० ६१, मारवाड री कथात', भाग २, पृ० १४६।
- ६९ वही पृ० ७२ ७३।
- ७० कृष्ण, नवल, 'उपयुक्त, बनारस, १९८५ प० १८२।
- ७१ वही, पृ० २६१।
- ७२ वही।
- ७३ वही, प० २७२।
- ७४ वही, प० २७६।
- ७५ वही, पृ० २७८।
- ७६ वही।
- ७७ सिंह, फनह, 'सचित्र मधुमानती कथा' जोधपुर १९६७ प० १३२ १३३।
- ७८ उम्मेद भवन संग्रह, जोधपुर एक्स न० ४८ ७ ७०।
- ७९ शर्मा, ओ० पी०, इण्डियन मिनिएचर पेंटिंग, पृ० २२, विवरण न० ६१, प्लेट न ६६।
- ८० प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम संग्रह।
- ८१ इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह, एक्स न० १९७१।
- ८२ खडालावाला, बाल एवं मोतीचंद्र, यू डाकुमट ऑफ इण्डियन पेंटिंग एरिएण्डजत' बम्बई, १९६६ प्लेट, पृ० २३।
- ८३ इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह, एक्स न १४७५।
- ८४ अमेरिकन इन्स्टीट्यूट ऑफ इंडियाना के आर्कायिबस म इसके प्रति के विभिन्न सत्रों के चित्र ह।
- ८५ खडालावाला, बाल व दापी, सरयू ए कलेक्टरस डाय पृ० १३७।
- ८६ बीकानेर म इस प्रकार का चित्रण काफी पाया गया है।
- ८७ इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह एक्स न० १३५२।
- ८८ एबलिंग क्लास रागमाला पेंटिंग, नई दिल्ली १९१३ पृ० ६६।
- ८९ इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह एक्स न १३५६।
- ९० 'सदवी' (नीलाम कटलाग), ८ अक्टूबर, १९७०, पृ० ५६, लाट १०३।

- ११६ लास ए जल्स काउण्टी म्यूजियम, न० १७ १ ३३ आट आफ इडिया एण्ड नेपाल, १९६६, पृ० १२६ ।^१
- १२० 'सन्त्री' (नीलाम मँटलाग) विवरण न० १६६, ६ अक्टूबर १९७८ ।
- १२१ बही ।
- १२२ एवलिंग क्लास, 'रागमाला' पेंटिंग, नई दिल्ली, १९७३, पृ० ६३ ।
- १२३ पाल प्रतापादित्य, 'द कनाससिकल ट्रेडीशन इन राजपूत पेंटिंग फ्राम पाल एक वाल्टर कलेक्शन', यूयाक, १९७८ पृ० १२५ विवरण न० ३६ ।
- १२४ शर्मा आ० पी० 'कृष्ण आफ द भागवत पुराण गीतमाविन्द एण्ड अदर टबस्ट' नई दिल्ली, १९८२ प्लेट न० १४ (मनुस्क्रिप्ट) ।
- १२५ डिबेगी बी० पी० 'भारहमासा पेंटिंग नई दिल्ली, १९८०, प्लेट १०२ ।
- १२६ ओरियटल रिसच इस्टीट्यूट, जोधपुर म संग्रहीत ।
- १२७ सिंह, फतेह सचिन मधुमालती कथा', जोधपुर, १९६७, पृ० १३० ।
- १२८ बही ।
- १२९ दखें ऊपर ।
- १३० सिंह फतेह, 'उपयुक्त' जोधपुर १९६७ पृ० १३२ १४१ ।
- १३१ शाह यू० पी०, 'देसूरी विज्ञप्ति पत्र' बडोदा म्यूजियम बसटिन', वा० ३, न० २, पृ० ३५ ।
- १३२ शाह, यू० पी० 'ट्रेजरर आफ जन भडास' अहमदाबाद, १९७८, प्लेट १४१, १४८, १५० १५२ ।

मारवाड शैली का तृतीय चरण अथवा अन्तिम युग

उनीसवीं सदी के चित्र

राजस्थानी चित्रकला के इतिहास के अन्तिम अध्याय के रूप में 'उनीसवीं सदी' का महत्वपूर्ण स्थान है। राजस्थान के मारवाड़-जीकानेर, किशनगढ़, जयपुर, कोटा आदि क्षेत्र जो अठारहवीं सदी में चित्रकला के महत्वपूर्ण क्षेत्र के रूप में अपनी पहचान बनाते हैं, उनमें से ही कुछ इस काल में चित्रकला की परम्परा को जीवित रखते हैं। इनके अलावा प्रारम्भिक चित्रशालियां, मेवाड़ के ठिनाने देवगढ़, बदनीर तथा मालवा शैली की शाखाएं दतिया, बुंदेलखण्ड आदि भी इस काल में चित्रकला के क्षेत्र के रूप में सामने आते हैं। राजस्थान के अनेक छोटे-छोटे ठिकाने शाहपुरा, मालपुरा, करोली आदि भी इस काल में चित्रकला के केन्द्र के रूप में उभरते हैं।

अठारहवीं सदी में मारवाड़, बीकानेर, किशनगढ़, जयपुर, कोटा आदि क्षेत्रों पर भिन्न-भिन्न चित्रकार आकृति आँख, नाक, मुलाकृति, वेशभूषा, पट्टभूमि में वक्षो, बादलों, आकाश, वास्तु, रंगयोजना, संयोजन आदि के रूप में कला तत्वों का निर्धारण कर रहे थे। इस समय स्थानीय चित्रशालियों में नए-नए प्रयोग हो रहे थे। उनीसवीं सदी में प्रायः उन्हीं स्थापित तत्वों का बड़ी सख्या में अधिक गारोबी के साथ कुशलतापूर्वक चित्रण होता है। भव्यता, अलंकारिता के साथ साथ चित्रों की तैयारी बढ़ जाती है।

पीछे के अध्यायों में हमने मारवाड़ शैली का अध्ययन करते हुए उसके भूमिक विकास से देखा। अठारहवीं सदी में ही मारवाड़ में पूर्ण परिपक्व उत्कृष्ट चित्रशैली मिलती है। उनीसवीं सदी में भी चित्रकला को यहाँ पूर्ण संरक्षण मिला तथा बहुत बड़ी संख्या में चित्र बने। राजा मानसिंह का चित्रनाना के प्रति अत्यधिक झुकाव ही इसका प्रमुख कारण हो सकता है।

१८०३ ई० से १८४३ ई० तक महाराजा मानसिंह ने मारवाड़ का शासन चलाया। बीमार रहने के कारण महाराजा विजयसिंह के जीवन के अन्तिम वर्षों में उत्तराधिकार के विवाद प्रारम्भ हो गया था। यह विवाद विजयसिंह के ज्येष्ठ पुत्र के दत्तक पुत्र भोमसिंह एवं विद्वानसिंह के दत्तक पुत्र के पुत्र मानसिंह के बीच था। विजयसिंह की मृत्यु के बाद मारवाड़ के मामलों में श्रीमानसिंह का दखलाना और उन्हें राजा बनाया, इस पर मानसिंह जालौर वापस चले गये। इन विवादों में दोनों के रण

फटूता आ गया और भीमसिंह ने जालौर के दुग की घेरायन्दी की तथा मानसिंह को बहुत परेशान किया।^१

मानसिंह नाथ पथी गुरु आयस देवनाथ से प्रभावित थे। ज गौर निवास में अपने प्रतिद्वन्द्वी महाराजा भीमसिंह की सेना के दीर्घकालिक घेरे से अत्यधिक अयविपन्न होकर, जब वे आत्मसमर्पण का निश्चय कर रहे थे उसी समय इही देवनाथ ने उन्हें आश्चर्य किया कि आप चार पाच दिन और रुक जाइए। मारवाड़ का राज्य आपको ही मिलेगा। इस पर मानसिंह ने प्रतिज्ञा की कि यदि आयस देवनाथ की भविष्यवाणी ठीक निकली तो मैं उन्हें अपना गुरु बनाऊँगा और मेरे राज्य में उनका ही आदेश चलेगा।^२ संयोगवश भविष्यवाणी सत्य हुई। चार-पाच दिनों के अन्दर ही भीमसिंह की मृत्यु हो गयी। मानसिंह को मारवाड़ का राज्य मिल गया।^३ इससे पहले मानसिंह नाथ धर्म से प्रभावित तो थे, पर उसने अनुयायी नहीं थे। इस घटना से मानसिंह को जलधरनाथ और देवनाथ में अटूट आस्था पदा हो गई। राजगद्दी पर आसीन होते ही उन्होंने देवनाथ को जालौर से ससम्मान बुलाकर अपना धर्मगुरु बनाया तथा देवनाथ की व्यवस्था और आदेश का सब्र सम्मान किया। महाराज की अद्यभविष्य का भाषो ने लाभ उठाकर मनमानी करना प्रारम्भ कर दिया। उनके उत्पत्त से भिन्न होने पर भी मानसिंह ने अटूट भक्ति के कारण उस पर ध्यान नहीं दिया।^४ नाथा का प्रभाव इतना बढ़ गया कि कोई उनका अपमान करने का साहस भी नहीं कर सकता था। देवनाथ ने मानसिंह की इस गुरुभक्ति का अनुचिन्ना लाभ उठाया।^५ दिनों दिन उनका उत्पन्न बढ़ा। १८२६ ई० में जब अंग्रेज पोलिटिकल एजेंट मिस्टर लाडलो और कर्नल सदरलैंड स्वयं जोधपुर आयें और राज्य व्यवस्था के सदम में उ होने मानसिंह से मन्त्रण की। कुछ विषयो पर मानसिंह अंग्रेजों से सहमत हो गये पर नाथों के विषय में मानसिंह कुछ भी सुनने को तैयार नहीं हुए।^६ बाद में जनता के बार बार आगह के कारण १८४३ ई० में लाडलो ने नाथों को बन्दी बनाकर अजमेर भेज दिया। इस घटना से मानसिंह अत्यधिक विचलित हो गये और दिनोदिन उनका स्वास्थ्य गिरने लगा। फलत उसी वर्ष मर्दोर में उनका देहात हो गया।^७

इस प्रकार हम देखते हैं कि मानसिंह का पूरा राज्यपाल आंतरिक कलह एवं अव्यवस्था से परिपूर्ण रहा। उन्हें निरन्तर राजकीय विवादों में उलझे रहना पड़ा। इसके बावजूद उन्होंने साहित्य एवं कला को पूर्ण प्रथय दिया।^८ मानसिंह साहित्यिक एवं कलात्मक अभिरुचियों वाले व्यक्ति थे। उ होने स्वयं उच्चकोटि का साहित्य रचा।^९ पंडित, कवियों एवं कलाकारों की संगती उन्हें अत्यंत प्रिय थी। उन्होंने उन्हें सरक्षण दिया। अपने राज्य में उन्होंने 'गुणीजन धाना' नामक पंडितों कवियों और गायकों की एक सभा बनायी। मानसिंह स्वयं इस सभा में उपस्थित रहते थे और शास्त्राध्य में भाग लेते थे। पंडितों और कलाकारों को पुरस्कार दिये जाते थे।^{१०}

मानसिंह संगीतशास्त्र के भी ज्ञाता थे। उनके द्वारा भक्ति और शृंगार के रचित पद शास्त्रीय और लोकसंगीत की राग रागिनियों में निरन्ध हैं। अपने काल में प्रचलित सभी राग रागिनियों का उन्होंने प्रयोग किया।^{११} उनके व्यक्तित्व के इस पहलू ने भी चित्रकला के विकास को अवश्य ही प्रभावित किया होगा। कला और कलाकार को सम्मान देना वे अपना कर्तव्य समझते थे। ऐसा कहा जाता है कि इनके राज्य में कवि और कलाकार पालकियों और हाथियों पर घूमते थे।^{१२} मारवाड़ राज्य में मानसिंह के काल को साहित्य और कला का स्वर्णयुग कहें तो अनुचित नहीं होगा।

यह उत्तर रीतिकाल था। हिंदी साहित्य में रीतिकाल का प्रारम्भ मुगल सम्राट शाहजहा के शासन काल के उत्तरार्ध से होता है और इस काल में चरमोत्कर्ष पर पहुँचा है।^{१३} यह युग अलवरण,

और प्रदर्शन का युग था इसलिए काव्य, चित्र आदि में सभी विधाओं में अलकरण, रसिकता की प्रधानता हो गयी। आत्मप्रशंसा सुनने की प्रवृत्ति राजाओं में शुरू से विद्यमान रही है। कविगण अपने काव्य के द्वारा राजाओं की अतिशयोक्तिपूर्ण प्रशंसा करते थे। उन्मी प्रकार चित्रकारों ने राजाओं को खश करने के लिए ढेरो शब्दों वनायी। चित्रों में राजा को नायक के रूप में चित्रित किया गया। रीतिकाल में कवियों ने राजाओं की रसिकता को भी नारी के स्थूल शृंगार वर्णन में शात किया। रीतिकाल के इस सम्पूर्ण साहित्य में राजवर्ग के साथ तत्कालीन जनमानस का प्रतिबिम्ब भी मिलता है क्योंकि ऐश्वर्य और विनासिता की प्रवृत्ति इस काल में चतुर्मुखी और सावजनिक बन गयी। राम और कृष्ण सम्बन्धी भक्ति काव्य भी लिखा गया किन्तु कृष्ण अति शृंगारिकता एवं रीतिवद्धता के प्रभाव से बचे नहीं रह सके। वीर काव्य का सजन भी इस काल में हुआ। किन्तु वीरता और शौर्य के जीवनदायी ओजस्वी स्वरूप के स्थान पर राजाओं के वैभव वर्णन को ही प्रधानता दी गयी।

राजस्थान में भी इस युग में उपर्युक्त साहित्यिक प्रवृत्तियों के दर्शन होते हैं। मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात् रीतिकालीन कविता को राजस्थान की सामंती छाया में पोषण मिला। राजस्थान के नरेशों तथा सामंतों के आश्रय में हिन्दी कविता का दरवारी रूप पनपा। कोटा, धूदी, जयपुर, जोधपुर, उदयपुर आदि राजघरानों में कवियों को आश्रय दिया जाने लगा। प्रदर्शन प्रधान और शृंगारपरक जीवनदर्शन की अभिव्यक्ति लिये के काव्यधाराएं यहाँ भी बहने लगीं।

राजस्थान के राजपूत शासक मुगल दरबार के ऐश्वर्य और विलास को देख चके थे। स्वतन्त्र सत्ता प्राप्त करने के पश्चात् अपने राजदरबारों को वे कवियों, पंडितों, कलाकारों और चित्रकारों से सुशोभित करने लगे।

साहित्य की उक्त प्रवृत्तियाँ चित्रकला के विकास के लिए आवश्यक उत्प्रेरक तत्त्व बन गयीं। साहित्य को इस धारा ने चित्रशैलियों को नया मोड़ दिया। मुगल दरबार के ऐश्वर्य एवं वैभव को रीतिकाल के साहित्य एवं चित्रों में और भी आकर्षक ढंग से उतारा गया।

परिणामस्वरूप उन्नीसवीं सदी के चित्र अठारहवीं सदी के चित्रों की तुलना में अधिक रमणीय, शृंगारिक एवं रानि दृश्य की प्रधानता लिये बनने लगे। बादलों का चित्रण पठभूमि में हावी होने लगा। गोल घूमे हुए दातेदार रूपहले बादलों का घना अवन होने लगा। पम्पेस्टिब द्वारा घने उद्यान के विस्तार को दिखाया जाने लगा।

इस काल के त्रिच्युत चित्र पर्याप्त सख्या में मिले हैं। तिथि के साथ साथ चित्रकारों के नाम भी कुछ उदाहरणों में मिले हैं जिसका मारवाड में विशेष रूप से इस काल के पूर्व अभाव है। महाराजा मानसिंह ने इन प्रवृत्तियों को प्रोत्साहन दिया होगा। उनके राज्यकाय के आरम्भ से अत तक तिथि-युक्त चित्र मिले हैं। चित्रकारों को उहोने पूष सम्मान दिया इसलिए चित्रों पर चित्रकारों के नामों के महत्व को भी भली-भाति समझा होगा एवं उन्हें सम्मान दिया होगा। तिथि एवं चित्रकारों के उल्लेख से इस काल के चित्रों की विवेचना अधिक प्रामाणिक एवं महत्वपूर्ण हो जाती है। यद्यपि नामयुक्त चित्र बहुत बड़ी सख्या में नहीं मिलते पर विभिन्न चित्रकारों के नामयुक्त कुछ चित्र, चित्रकार विशेष की शैली का प्रतिनिधित्व करते हैं।

ये नाम प्रायः 'भाटी घराने' के चित्रकारों के हैं। १८६१ ई० की मारवाड़ की 'मरदुमशुमारी राजमारवाड़ रिपोर्ट' के अनुसार 'मारवाड़ में हिंदू एवं मुसलमान दोनों चित्रकार थे। हिंदू चित्रकार १६८८ में जिनमें १०७ पुरुष एवं ६१ औरतें थीं। इनकी जाति भाटी और पवार है। लुद्धे को अपना असली वतन बताते हैं जहाँ जैसलमेर के आवाद होने से पहले भाटियों की राजधानी थी। तुर्कों के हमलों में इन लोग से जमीन छूट गयी एवं फिर गुजारे के लिये इन्हें यह पेशा अपनाना पड़ा। मुसलमानों के दबाव से इनके कुछ नाईं पंथ भी मुसलमान हो गये जो हिंदू थे वे भी राजपूत नहीं रहे। चाकरो के साथ सगाहन करके उनमें मिन गये एवं उन्हीं के रस्म रिवाजों को अपना लिया गया। कुछ दिनों पहले हिंदू चित्रकारों में वभूत भाटी जोधपुर में अच्छा चित्रकार था।'^{१८}

मरदुमशुमारी के उपर्युक्त विवरण से हमें चित्रकारों के दो घराने 'भाटी एवं पवार' का ज्ञान होता है। उपलब्ध उदाहरणों में हमें भाटी चित्रकारों के नाम तो मिलते हैं पर पवार जाति के किसी भी चित्रकार का बनाया चित्र अभी तक प्रकाश में नहीं आया है और न ही इनका उल्लेख कहीं और मिलता है। इस जाति के चित्रकारों की चित्र शैली के विषय में कुछ कहना संभव नहीं है। इस रिपोर्ट से पता चलता है कि इन दोनों वर्गों के कुछ चित्रकारों ने दबाव में आकर मुसलमान धर्म स्वीकार कर लिया, पर रिपोर्ट में यह स्पष्ट नहीं है कि ऐसे व्यक्तियों की सूर्या क्या थी। बीकानेर की एक वही^{१९} में उस्ता चित्रकारों की गणना मिलती है जिसके अनुसार वहाँ के प्रसिद्ध उस्ता चित्रकारों का वंशज 'शेरसिंह भाटी' था।^{२०} यानी बीकानेर के इन 'भाटी' चित्रकारों ने अपने नाम के साथ अपनी जाति का नाम निकाल दिया तथा उपनाम 'उस्ता' लगा लिया।^{२१}

मारवाड़ शैली में भी १६वीं शती के प्रारम्भ से लेकर आठवें दशक तक भाटी चित्रकारों का प्रमुख योगदान रहा। चित्रों के लेखों से हमें महत्वपूर्ण जानकारी मिलती है। इन लेखों से स्पष्ट होता है कि भाटी घराने के एक ही परिवार के चित्रकारों ने लम्बे समय तक जोधपुर दरबार में चित्रण किया। उपलब्ध चित्रों के लेखों से ज्ञात होता है कि वभूत भाटी और शकर भाटी दाना भाटी के पुत्र थे (देखें लेख-बी)। दाना भाटी अमरदास का पुत्र था। अमरनाम का पिता नारायणदास था। १६वीं सदी के प्रारम्भ से ही हमें अमरदास के चित्र मिलते हैं, बहुत संभावना है कि अठारहवीं सदी के अंतिम चरण में भी नारायणदास ने चित्रण काय किया। दुर्भाग्यवश अभी तक किसी भी चित्र पर हमें नारायणदास का नाम नहीं मिला है। १८६१ ई० में उक्त मरदुमशुमारी रिपोर्ट के लिखे जाने तक वभूत भाटी की मृत्यु हो चुकी थी अतः लगभग १८८० तक हम उसके कायकाल का अनुमान कर सकते हैं।

१८४३ ई० में मानसिंह की मृत्यु के बाद उनके दत्त पुत्र तटनसिंह मारवाड़ की गद्दी पर बैठे। वे गुजरात के अहमदनगर के राजा कणसिंह के कनिष्ठ पुत्र थे।^{२२} मानसिंह ने उन्हें गोद लिया था। उन्होंने ३० वर्षों तक शासन किया। १८७३ ई० में उनकी मृत्यु हुई।^{२३} तटनसिंह की मृत्यु के बाद से चित्रकला बिरकुल पतनी-मुख हो जाती है। उन्नीसवीं शती के अंत तक आते आते मारवाड़ शैली पर कम्पनी शैली का प्रभाव पूरी तरह पड़ने लगा। फलतः हम अनुमान लगा सकते हैं कि मारवाड़ शैली का अंतिम प्रमुख चित्रकार वभूत भाटी रहा होगा संभवतः मानसिंह के बाद तटनसिंह ने चित्रों पर चित्रकारों के नाम लिखवाने को विशेष महत्त्व नहीं दिया।

भाटी घराने के उपर्युक्त पात्रों (नारायणदास, अमरदास, दाना भाटी, शकर भाटी तथा वभूत भाटी) चित्रकारों के अलावा माधोदास भाटी, रायसिंह भाटी, रासो भाटी, शिवदास भाटी के नाम भी

उन्नीसवीं सदी के चित्रों पर मिलते हैं। सम्भवतः ये सभी एक ही भाटी घराने के चित्रकार थे। शिवदास भाटी के बनाये एक चित्र (देखें आगे) के लेख पर उसके नाम के आगे (उत्तरराम) लिखा है जो शिवदास के पिता का नाम है। सम्भवतः उत्तरराम भी चित्रकार था, पर अभी तक इसका बनाया कोई भी चित्र उपलब्ध नहीं हुआ है।

‘मरदुमशुमारी’ की ऊपर चर्चित रिपोर्ट में कुछ और चित्रकारों के भी नाम मिलते हैं, जैसे साथ केशोदास, कुम्हार गोपी एवं फन्ह मोहम्मद।^{१३} इनमें यह स्पष्ट होता है कि प्रायः १८९१ ई० में ये चित्रकार भी चित्रण कर रहे थे, पर इनका बनाया कोई भी चित्र अभी तक उपलब्ध नहीं हुआ है। अतः इनकी चित्रशैली के विषय में कोई भी जानकारी नहीं है।

चित्रों पर लिखे भाटी चित्रकारों के नामों जिनकी ऊपर चर्चा की गई है के अतिरिक्त भी कुछ अन्य चित्रकारों के नाम मिलते हैं जैसे मोतीराम। इसने नाम के साथ भाटी न लिखे होने से इसका इस घराने से सम्बन्ध अनिश्चित है परन्तु उसके बनाये चित्रों की भाटी चित्रकारों के चित्रों से तुलना करने पर स्पष्ट रूप से समानता दिखाई पड़ती है। इसके बाजार पर यह सम्भावना होती है कि मोतीराम भी भाटी घराने का ही चित्रकार था अथवा चित्रण की शिक्षा उसने इसी घराने से ली (विवरण के लिए आगे देखें)।

अब हम चित्रकारों की शली विशेष की विवेचना करेंगे।

चित्रकार भाटी अमरदास की शली

उन्नीसवीं सदी का ज्ञात प्रारम्भिक चित्रकार भाटी अमरदास था। चित्रों पर लिखे लेखों में इसे अमरा, अमरदास, भाटी अमरदास नाम से सम्बोधित किया गया है। उस चित्रकार द्वारा विचित्र सूरजप्रकाश^{१४} नामक ऐतिहासिक ग्रन्थ उम्मेद भवन, जोधपुर संग्रह में है। यह एक बड़ी चित्रावली थी जिसमें ९३ चित्र उपर्युक्त संग्रह में हैं। यद्यपि यह तिथियुक्त नहीं हैं इन्हीं डॉ० रेऊ ने मानसिंह के शासन से प्रारम्भिक वर्षों का माना है।^{१५} इस चित्रकार के परवर्ती चित्रों की परिष्कृत शैली के आधार पर हम इसे लगभग १८००-१८१० ई० के आसपास मानते हैं। उम्मेद भवन, जोधपुर के संग्रह में मानसिंह के काल के वन पड़े आकार के ग्रन्थ चित्रों ‘रामायण’, ‘रासनीता’, ‘गजेन्द्र मोक्ष’, ‘शिवगुण’, ‘शिवरहस्य’, ‘दुर्गाचरित’, ‘नाथचरित’, ‘सिद्धसिद्धान्तपद्धति’, ‘सूरजप्रकाश’, ‘ढोला मार’ आदि की वृहत् सचित्र प्रतियाँ हैं पर इनमें से चित्रकार का नाम सिर्फ सूरजप्रकाश^{१६} के चित्रों पर ही है। इस ग्रन्थ में निम्न लेख (देख लेख—४) है।

‘कलम अमरा री’

इस ग्रन्थ के सभी चित्रों की तयारी उत्कृष्ट है तथा चित्र हलचल भरे हैं। इन प्रति के सभी चित्रों पर गहरा भुगल प्रभाव है। इस चित्र में दोमजिली इमारत के सामने खुले खम्भों पर आधारित त्रिना रेलिंग की बारादरी, खंडों में विभाजित जटिल तरचना, इमारत के चारों ओर पर तिकोना शिखर, पीछे के दोनों ओर पर अद्वितीय आकार गुम्बद आदि पूरी तरह भुगल प्रभावित वास्तु हैं। इस प्रकार चित्र की गहराई में गुम्बदों एवं बारादरी वाला वास्तु मेरठ में अठारहवीं सदी के मध्य से चित्रित हुआ है।^{१७} यहाँ बारादरी के नीचे गहराई में कई दरवाजे के चित्रण में वास्तु के विस्तार, ऊपर छत की पंश आदि के अंकन में पसपेक्टिव का अत्यंत कुशलतापूर्वक प्रयोग किया गया है। पृष्ठभूमि में वास्तु के पीछे घने

विशाल पेड, दूर तक फला मदान एव पहाड़ी का चित्रण मुगल प्रभाव के अंतर्गत हुआ है। इनके चित्रण में अत्यन्त कुशलता से पसपकितव दिखाया गया है। जमीन एव उसके उतार चढ़ाव का चित्रण हुआ है। बीच बीच में कगूरेदार घूमे आकार के घास के जुट्टों का चित्रित किया गया है। परवर्ती चित्रों में इस प्रकार का अकन अत्यंत लोकप्रिय होता है। १८वीं शती के प्रथम चरण के मुगल चित्रों के प्रभाव में राजस्थान में यह चित्रित होना प्रारम्भ हुआ।

औसत वद की आकृतियाँ की छोटी आँखें, चपटा माथा, दजी हुई नाक, उमठी हुई नीचे की ओर घूमी मूँछ, नुकीली डांडी आदि का अकन पूरी तरह मुगल प्रभावित है। भीड़ में लम्बी तिकोनी दाढ़ी एव जल्ट गमलेनुमा टोपी पहने मुस्लिम पकीर या मुल्ला चित्रित किया गया है। दाएँ कोने में ऊँटों के काफिले का चित्रण ठेठ मारवाड शली में है। अमरदास के इस चित्र एव अन्य चित्रों के आधार पर यह प्रमाणित होता है कि वह पूरी तरह मुगल प्रभावित चित्रकार था।

चित्रकार अमरदास की अत्यधिक मुगल प्रभावित शली को देखते हुए यह प्रश्न उठता है कि क्या वह दिल्ली का चित्रकार तो नहीं था? क्योंकि नादिरशाह के दिल्ली आक्रमण (१७३७ ई०) के बाद मुगल बादशाहों की शक्ति एव वैभव समाप्तप्राय हो गया था। अनेक शाही चित्रकार अय के द्वारे में सुरक्षण पाने के लिए चले गये थे। अमरदाम अथवा उसका पिता नारायणदास दिल्ली का चित्रकार रहा हो और दिल्ली उजड़ने पर मारवाड आ गया हो ऐसी संभावना को नकारा नहीं जा सकता अथवा यह भी संभव है कि दिल्ली से आये किसी चित्रकार से अमरदास के पूज (संभवतः पिता) ने चित्रण सीखा तथा चित्रकारी की परम्परा प्रारम्भ की। इस प्रकार का उदाहरण बनारस में मुगल परम्परा वाले प्रसिद्ध उस्ताद रामप्रसाद के घराने का है जो अहोर जाति का था और उसके पूज ने मुगल शाहजादों के साथ दिल्ली से आये चित्रकार से चित्रण सीखा। इस संभावना को इस बात से भी वन मिलता है कि भाटी चित्रकार एकाएक १८वीं शती के अंतिम चरण से चित्रण प्रारम्भ करते हैं, इसके पूव का इनका अभी तक कोई उल्लेख नहीं मिला है।

इस चित्र से मिलता-जुलता 'हाथी द्वारा सिंह को सूड में दबोचने' का चित्र 'मग्स' के नीलाम कैटलॉग में प्रकाशित हुआ है।^{१०} वास्तु का गहराई में चित्रण तथा मुगल प्रभावित आकृतियों का अकन पहले वाले चित्र की ही भांति है। प्रस्तुत चित्र पर मुगल प्रभाव और भी अधिक दिखलाई पड़ता है। चित्र में हलचल, हाथी के उठलने की गति एव विभिन्न आकृतियों के चेहरे पर कीतूहन एव आश्चर्य आदि भावों का सफा अकन जो मुगल चित्रों का निरूपण है। स्त्रियों का अकन मुगल प्रभावित होते हुए भी उनके लम्बे चेहरे, मासल ठुड्डी, नुकीली नाक एव आँख आदि मारवाड के चित्रों की परम्परा लिए हुए है।

घुडसवारी करती दो राजकुमारियाँ

इस चित्र पर १८०७ ई० तिथि है। पिछले चित्रों की ही भांति यहाँ भी अत्यधिक मुगल प्रभाव दिखलाई पड़ता है। प्रस्तुत चित्र (चित्र ३८) में राजकुमारियों के औसत वद की छरहरी आकृतियाँ, सामान्य रूप से ढालुवा माथा एव उसकी सीध में नुकीली नाक, औसत आकार की भावपूर्ण आँखें, अडाकार चेहरा १७६१ ई० के ठाकुर जगनार्थसिंह वाले चित्र (अध्याय ५, चित्र-३८) से बहुत दूर नहीं है। यहाँ ठुड्डी अपेक्षाकृत दबी हुई है तथा गदन कम लम्बी है।

अग्रभूमि में शॉडिंग से मैदान की ऊबड़-खाबड़ भूमि एवं आकाश का अत्यन्त स्वाभाविक चित्रण मुगल प्रभावित है। आकाश में उड़ते बगुलों के झुंड का चित्रण पूर्ववर्ती चित्रों से भिन्न है। सफेद नीले नारंगी रंगों के घोड़ों पर तोखे रंगों के वेपथूपा (राजकुमारियों की) की रायोंना १८वीं सदी के मुगल प्रभावित चित्रों की परम्परा में है। रेखाएं वारीक, प्रवाहमय एवं परिष्कृत हैं।

दीड़ते घोड़े एवं राजकुमारियों की मुद्राओं से चित्र में गति दिखाई गयी है। राजकुमारियों की मुद्राएं सुंदर ढंग से चित्रित हुई हैं। घोड़ों को दौड़ने की दिशा व विपरीत राजकुमारियों का घूमा चेहरा और हाथ में पक्षी संयोजन में सुंदरता लाता है। स्त्रियों की घुड़मंजारी क दृश्य मारवाड में इसमें पूर्व नहीं मिलते हैं। इस काल में ऐसे अन्य चित्र भी मिले हैं। विषयवस्तु मुगल एवं दक्कनी चित्रकारी के ऐसे कई चित्र मिले हैं। प्रस्तुत चित्र का संयोजन अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में मुगल एवं दक्कनी चित्रों के निष्कर्ष है।^१

शोरीं फरहाद की प्रेमकथा का दृश्य *

यह चित्र (चित्र ३६) भी पूर्वविवेचित चित्र की भांति मुगल प्रभावित है। प्रस्तुत चित्र पर मुगल प्रभाव और भी गहरा है। यह १७वीं शती के प्रारम्भ के मुगल चित्र की प्रतिकृति है अथवा पुरो तरह उसी पर आधारित है। रमणी नुकीली पतियों वाले पीछे, शॉडिंग से घनी पछड़ियां वाले फन, नुकीले शिलाखंडों से छोटी पहाड़ियां, शॉडिंग से उभरा अत्यन्त स्वाभाविक चित्रण, पूरे चित्र में जगल, पहाड़ियों, झरने का दृश्य, फरहाद के समीप पथरीली पहाड़ी की परतों का शॉडिंग से चित्रण, ऊपर बड़े उड़े ढोको का आलेखन, दाएँ किनारे में वेतरतीव घने वन का अंकन, पम्पेटिव से पीछे दूर झरना एवं उसके पीछे घनी वस्ती के विस्तार का चित्रण पुरो तरह मुगल चित्रों पर आधारित है। गहरे भूरे, हरे आदि रंगों का छाया प्रकाश के साथ प्रयोग भी मुगल चित्रों से लिया गया है। अग्रभूमि में बीच में चित्रित फूँ के पीछे का बूटा वास्तविक मुगल चित्र के बाद के काल का प्रतीत होता है। यह बूटा भी ईरानी प्रभाव वाला १८वीं शती का मुगल अथवा दक्कनी बूटा ही है जिसे मारवाड के चित्रकार ने मुगल या दक्कनी चित्रों से लिया होगा।

आकृतियों में अद्भुत मूर्च्छित फरहाद का गोत्र चेहरा, छोटी छोटी आँखें, हल्का मूँछ, शॉडिंग से दाढ़ी का चित्रण, दाएँ कोने में खड़ी स्त्रियों के सम्मुखदर्शी चेहरे, अत्यंत छोटी आँखें एवं नाक, नीचे की गिरती वाली की पट्टी, वेशभूषा तथा शाया के सहारे खड़े बद्ध व्यक्ति की पट तक की लम्बी तिकोनी दाढ़ी, सिर पर उल्टे गमलेनुमा टोपी में चित्रित मुल्ले का अंकन पुरो तरह मुगल प्रभावित है।

फरहाद का चित्रण अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध के मुगल शैली के चित्र से मिलता है।^२ शोरी एवं उसके पीछे दूती की लम्बी पल्लो आकृति लम्बा चेहरा, लम्बी गदन, सामान्य रूप से उभरा माथा, नुकीली नाक, भौंहें, ऊपर की दिशि लम्बी आँखें ठेठ मारवाड शैली के चित्रों की परम्परा में हैं जिसे हम १७६१ ई० के ठाकुर जा नारायणसिंह के चित्र (चित्र २१) से देखते हैं। ये तत्त्व मुगल प्रभाव में मारवाड के चित्रकारों ने चित्रित किये। यही प्रकार मारवाड में सबसे अधिक प्रचलित हुआ। चित्र अत्यन्त आकर्षक है। रंगों का प्रयोग सुंदरता से हुआ है। यह दृश्य कुछ अन्य दृश्यों की भांति एक निश्चित अभिप्राय सा बन गया या जिसका चित्रण मुगल प्रभावित सभी चित्रों में हुआ।

हरम में संगीत सभा का दृश्य^{१४}

प्रस्तुत चित्र (चित्र-४०) पर भाटी अमरदास नारायणदास लेख है।^{१५} इस लेख से पता चलता है कि अमरदास का पिता नारायणदास था। प्रस्तुत चित्र पर गहरे मुगल प्रभाव से पूरी तरह स्पष्ट हो जाता है कि अमरदास मुगल प्रभावित चित्रकार था। वास्तु मुगल परम्परा में है। किनारे दोनों ओर की दीवारों से अत्यंत कुशलता से गहराई एवं वास्तु के सामने के चतूरे के विस्तार को दिया गया है। एकमजिदी इमारत के दोनों किनारों पर गुम्बदा का चित्रण मुगल वास्तु से प्रभावित है। नायिका के अवन में सामान्य रूप से ढालुवा माथा, वाला की सपाट पट्टी का चित्रण है। सामने बठी सेविका के सम्मुखदर्शी चेहरे पर छोटी छोटी आँखें, चपटा माथा एवं वाला की तिकोनी चपटी पट्टी आदि का अवन पूरी तरह मुगल प्रभावित है।

इस प्रकार का अत्यधिक मुगल प्रभावित चित्रण मारवाड के १८वीं शती के उत्तरार्द्ध से मिलन लगता है, पर अभी तक उपलब्ध ऐसे किसी भी उदाहरण पर दुर्भाग्यवश चित्रकार का नाम नहीं मिला है। क्या चित्रकार अमरदास ने ही उन चित्रों का चित्रण किया था ? इस प्रश्न के उत्तर में यही कहा जा सकता है कि ऐसी संभावना उचित नहीं है क्योंकि अमरदास द्वारा चित्रित चित्र हमें १८२७ ई० तक मिलते हैं और उसके आधार पर ऐसा प्रतीत होता है कि उसने प्राय १८३० ई० तक चित्रण किया। इस तरह यह संभावना तक सगत होगी कि उसने प्राय १८०० ई० से चित्रण प्रारम्भ किया होगा। अब यह प्रश्न उठता है कि पहले वाले चित्रों का चित्रकार कौन था ? अमरदास के चित्र १८वीं शती के उत्तरार्द्ध के चित्रों के संयोजन से अत्यधिक प्रभावित हैं अतः या तो उसके पास पुराने चरखे उपलब्ध थे अथवा उसने राजकाय पुस्तकालय से पूज्य वाले चित्रों को देखकर नकल की। यदि हम यह मान कि अमरदास के पास पुराने चरखे रहे होंगे जिसकी अधिक संभावना भी है तो उस अवस्था में उसके पिता नारायणदास द्वारा उन चित्रों का बनाए जाना की संभावना भी उत्पन्न होती है, पर अभी तक नारायणदास द्वारा चित्रित कोई चित्र उपलब्ध नहीं हुआ है अतः वह चित्रण करता था ? उसकी शली क्या था आदि प्रश्नों का उत्तर देना संभव नहीं है।

इस चित्र में सामने बैठा नायिका को अपेक्षाकृत छोटी गदन, चपटी कोणीय टुड्डी का चित्रण पूर्ववर्ती चित्रों से भिन्न है। दायाँ ओर की स्त्री आङ्गितियों की नुकीली आँखें पूर्ववर्ती चित्रों की परम्परा में हैं, पर मुखाङ्कित के चित्रण में थोड़ी भिन्नता है। अग्रभूमि में तिरछी बठी स्त्री की अपेक्षाकृत लम्बी गदन, चौड़े कंधे पारदर्शी वशभूषा पूर्वविवेचित चित्रों से बहुत अलग है। लम्बी नाक वाले पतले लम्बे चेहरे पर भी मुगल चित्रों का प्रभाव दिखता है। भिन्न भिन्न प्रकार के चेहरों का चित्रण चित्र की विशिष्टता है।

अमरदास ने मुगल शैली के अतगत् ही चित्रण किया परन्तु कहीं-कहीं स्थानीय विशेषताओं को उसमें जोड़ दिया। शली की दृष्टि से यह चित्र प्राय १८१४-१८२० ई० के बीच का प्रतीत होता है।

संगीत सभा का आनन्द लेते महाराजा मानसिंह

प्रस्तुत चित्र पर पीछे लम्बा लेख था जो अब घिस गया है पर सौभाग्यवश तिथि वाला भाग स्पष्ट है। इस पर सबत १८७१ तिथि दी है जो १८१४ ई० के बराबर है। तिथियुक्त होने के कारण

मारवाड शैली के विकास के लिये यह महत्वपूर्ण है। इस चित्र (चित्र ४१) का संयोजन मुगल चित्रों पर आधारित रुढ़िवद्ध है। मारवाड में १७वीं सदी के अंत में जमवन्तसिंह के काल से ही इस प्रकार का चित्रण शुरू होता है जो बाद में भी लोकप्रिय रहता है।

इस चित्र का पूरा संयोजन पूर्वविवेचित अभयसिंह वाले चित्र^{३१} को नकल है। यह पष्ठभूमि में मुगल प्रभावित भव्य जटिल वास्तु का अंकन, द्वार से दिखती दूर तक वृक्षों की कतार एवं उसके सामने कुत्ते का डेर, फल के अभिप्राय, सामने की रेलिंग, आयताकार ऊँचा फौवारा, चतुर्दारे के नीचे की पक्ष की खड़ी लाइनें, चित्र के बीच में मिह्रासन एवं उसका जाकार, १७४० ई० के लगभग के अभयसिंह के चित्र^{३२} पर ही आधारित है। यहाँ द्वार के अगल-जगल की जाली के चित्रण में नवीनता है। अभयसिंह वाले चित्र में वास्तु के पीछे वृक्षों के अंकन में सरो के नुकीले ताम्बे पेड़ हैं। यहाँ वृक्षों का घना चित्रण १६वीं सदी के चित्रों की भांति है तथा ऊपर रुपहले रंग से कंगूरेदार बादल चित्रित हैं।

आकृतियों के संयोजन में सिंहासन के पीछे खड़ी स्त्रियों की कतार, सामने फौवारे के पास स्त्रियों के चित्रण में भी दोनों चित्रों में समानता है। यह चित्र १८१५ ई० का तिथियुक्त चित्र है तथा अभयसिंह वाला चित्र लगभग १७४० ई० के आसपास का है। दोनों चित्रों की अत्यधिक समानता से यही संभावना होती है कि पहले वाला चित्र भी इसी घराने का काम है। पर उपलब्ध सीमित जानकारी के आधार पर निश्चित रूप से इस विषय में कुछ कहना संभव नहीं है।

यहाँ आकृतियों के चित्रण में लम्बी शरीर रचना, लम्बी गदन, पीछे की ओर झुका सिर एवं आगे से तनी मुट्ठा, कुछ स्त्रियों के चित्रण में मुगल प्रभावित वेशभूषा सिर पर ताज आदि के अंकन में भी दोनों चित्रों में निकटता है परंतु इसके साथ ही साथ लगभग पचहत्तर वर्षों में हुए शैली में परिवर्तन को भी देखा जा सकता है। जैसे मानसिंह वाले चित्र में अभयसिंह के चित्र की तुलना में आकृतियाँ ठिगनी एवं भारी हो गयी हैं। उनके चित्रण में भाव भी बर्तता आ गयी है। अब वे अपेक्षाकृत स्थिर सी हो गयी हैं।

प्रस्तुत चित्र के अडाकार चेहरा, मांसन गालों की कसी हुई मॉडलिंग, ऊपर की ओर घूमती हुई लम्बी नुकीली आँखें धनुषाकार भीह गोलाई एवं नुकीलापन लिये दोनों प्रकार की मांसल मुडोल ठुडकी, सामान्य रूप से ऊभरे माथे एवं नुकीली नाक के चित्रण में ताजगी है। १८वीं सदी के चित्रों की परम्परा में होते हुए भी इन सबका अंकन भिन्न है। शैली उन्नत एवं विकसित है।

सामने की ओर तिरछी तथा तनवर बँठी आकृति, लहंग की चुन्ट, पारदर्शी दुपट्टे एवं उसके अंदर से दिखते खुले लम्बे बालों का चित्रण अमरदास के पूर्वविवेचित चित्र (चित्र-४०) के अत्यंत निकट है। मुगल प्रभावित वेशभूषा में सिर पर ताजनुमा टोपी पहने चित्रित स्त्रियों की मुखाकृति भी दोनों चित्रों में एक जैसी है। इन निकट की समानताओं को देखने से यह संभावना होती है कि इस चित्र का भी चित्रण भाटी अमरदास ने ही किया।

इस काल के तिथियुक्त चित्रों में हम पहली बार इस चित्र के राजा मानसिंह का अंकन देखते हैं। १८वीं सदी की भारी पुरुष आकृतियों की दोहरी ठुडकी, भारी गदन, गोल मांसल गाल के स्थान पर यहाँ लम्बी गठी हुई आकृति बड़ी नुकीली आँखें चित्रित हैं। यही स्वरूप १६वीं सदी में प्रचलित हुआ

एव अमरदाम के पुत्र दाना भाटी के चित्रो मे भी यही प्रकार मिलता है। डालुईं माये एन नुकीली नाक का चित्रण १८वीं सदी के चित्रो की परम्परा मे है पर यहा अधिन् सन्तुलित एन आकषक चित्रण हुआ है। ऊँची नुकीली पगडी एव गोल घने गलमुच्छे का चित्रण १८वीं सदी के अन् के भीममिह के चित्रो की शैली मे है (देखें अध्याय ५)।

पूरे चित्र की तैयारी आकर्षक है। चित्र मे भव्यता है। नट्य-मगीत का वातावरण पूरी तरह संप्रेषित होता है। गति एव लयात्मकता है। यह चित्र १९वीं सदी के पूर्वाद्ध के उत्कृष्ट चित्रा मे है।

स्नान करती नायिका

इस चित्र के पीछे लेख है 'भाटी अमरदास, पुन नारायणदास सवत् १८८०' अर्थात् १८२३ ई० मे चित्रकार अमरदास का बनाया चित्र है। यह भैरव के नीलाम कटलाग मे प्रकाशित हुआ है। प्रस्तुत चित्र की विषयवस्तु भी मुगल प्रभावित है। यहाँ एकरंगी सफाट पृष्ठभूमि का चित्रण है। माये पर नायिका के बालो की शोडिंग मुगल प्रभाव मे है। गदन से कोणीयता बनाती ठुडही एव ऊपर की ओर खिंची लम्बी आख पुनविवेचित चित्रो से भिन्न है तथा शैली मे बदलाव दियाती है। अमरदास के पुन दाना भाटी एव परवर्ती अन्य चित्रकारो के चित्रो मे इसी प्रकार लम्बी पतली खिंची हुई आँखों का चित्रण होता है। गाना की मामलता भी यहा कम हो गई है।

गुरु से बोक्षा लेते राजा *

यह १८२७ ई० (लेख-ब) का अमरदास द्वारा चित्रित तिथियुक्त चित्र (चि० ४२) यहाँ भी पृष्ठभूमि के अन्कन से ऊबड़ खाबड़ जमीन के उतार चढाव, छोटी छोटी पहाडियो पर छोटे छोटे वृक्षो की कतार, पहाडियो के पीछे दूर मंदिर का दृश्य दाये कोने मे दातेदार लम्बी घनी पत्तिया वाले वृक्ष का चित्रण मुगल, दक्षिणी चित्रो के निकट है। इससे पून कही भी इस प्रकार के वृक्ष का जन्कन नहीं हुआ है। गुरु की आकृति का शान अस्यात्मिक भावो के साथ कुशन चित्रण है। आख, नाक, आकृति आदि का अन्कन राजाओ के रुढिगुद्ध चित्रो से हटकर है।

इसके अत्यन्त निकट का एन अ य चित्र भारत कला भवन के संग्रह (एक्स न० ५८१ आर) मे है। विषयवस्तु आकृति, समोजन, आदि विल्कुल उक्त चित्र की भाति है। इस चित्र की शली और भी अधिक बारीक एवं परिष्कृत है। पेडा की पत्तियो का अपेक्षाकृत अधिक बारीक चित्रण, पहाडियो की अद्ध गोलाकार कगुरेदार रेखाओ के किनारे किनारे गहरो शोडिंग एव घास के अत्यन्त छोटे छोटे जुट्टो का चित्रण आदि १८२७ ई० के उक्त चित्र की तुलना मे अधिक परिष्कृत है। यहा पुनविवेचित चित्रो की भाति मुगल प्रभाव मे आकाश मे उल्लेख वगुनो का अन्कन हुआ है। एक कोने मे विशाल वास्तु के विस्तार का अत्यन्त सूक्ष्म चित्रण है।

वृक्षो के नीचे सत्तो की सभा*

इस चित्र (चित्र ४३) के ऊपर लेख (लेख छ) है 'कलम चितारा भाटी अमरदाम, नारायणदासी तरी। सवत् १८८६ माडवावद १२'। अर्थात् १८२९ ई० मे चित्रकार भाटी अमरदास ने चित्रित किया। अमरदास के अन्य चित्रो की भाति ये भी मुगल प्रभाव मे चित्रित है। आकृतिया अपेक्षाकृत लम्बी हैं। सामने बालो दोनो आकृतियो के चौड़े तिरछे कंधे पीछ की ओर झुका सिर उसकी पुनविवेचित कृत का

निकट है। चेहरो पर शोडिंग एवं डोल का प्रयोग हुआ है। खिची हुई लम्बी पतली नुकीली अघमुदी सी आँखों का सुन्दर चित्रण हुआ है। डालुवा माथा एवं नुकीली नाक का अंकन हुआ है। पीने दोचश्मी साधु का अत्यन्त उत्कृष्ट चित्रण हुआ है। चेपरे पर अध्यात्मिक भाव है। कान तक खिची लम्बी आँखें हैं। वस्त्रों का अंकन रुढ़िवाद चित्रों से हटकर है। बारीक रेखाया से कपड़े की सिलवटों का सफल चित्रण हुआ है।

बातावरण का अत्यन्त सुन्दर चित्रण किया गया है। पृष्ठभूमि में हल्के गहरे रंगों के प्रयोग से पी फटे से पूव का चित्रण है। सामने आग का अलाव जल रहा है। पान लिये चलकर आते चले से चित्र में गति उत्पन्न होती है। कुत्ते का भी स्वाभाविक अंकन है। इस प्रकार के सतों के आश्रम के चित्रों की परम्परा मुगल काल में बहुत लोकप्रिय थी। यहाँ उसी प्रभाव में चित्रण हुआ है।

विशाल वक्षों का अंकन मुगल प्रभाव के अन्तर्गत हुआ है। मजबूत तना उसकी शोडिंग उससे निकलती शाखाओं का स्पष्ट अंकन तथा विशाल पेट की पत्तियों के गोल किनारों को छायाप्रकाश के माध्यम से सफलतापूर्वक उभारा है। यह चित्र अमरदास के सफल कृतियों में से है। अमरदास भाटी के लगभग १८०० ई० से १८३० ई० के मध्य के चित्रों की विवेचना के आधार पर चित्रशैली की विशिष्टताओं का ज्ञान होता है।

पूर्वविवेचित चित्रों के आधार पर निश्चित रूप से यह कहा जा सकता है कि अमरदास भाटी पूरी तरह मुगल प्रभावित चित्रकार था। पृष्ठभूमि एवं आकृति अंकन दोनों पर ही समान रूप से मुगल प्रभाव था। वेपथूया भी मुगल प्रभावित थी उसके चित्रों में मारवाड शैली की स्वतंत्र विशिष्टताएँ बहुत कम उभर पायी हैं। महाराजा मानसिंह वाले चित्र में ही ठेठ मारवाड शैली का आभास होता है तथा यह एक अभिप्राय बन गया जो परवर्ती चित्रों में भी प्रचलित रहा।

‘घुडसवारी करती राजकुमारियाँ’, ‘श्रीरी फरहाद’, ‘सूरज-प्रकाश के चित्र’, ‘संगीत सभा’, ‘ज्ञानरत्न नायिका’, ‘दीक्षा लेते राजा’, ‘वक्ष के नीचे सत’, आदि के भिन्न भिन्न विषय एवं संयोजन के आधार पर उनके चित्रों में विविधता देखी जा सकती है। मुगल प्रभाव में पसपेवितव का कुशलतापूर्वक चित्रण, शोडिंग से प्रकृति का वास्तविक चित्रण, स्वाभाविक मुद्राएँ, चेहरे पर कौतूहल, आश्चर्य आदि का सफल चित्रण हुआ है। चित्रों में अस्वाभाविकता एवं नाटकीयता नहीं है। रेखाएँ बारीक, प्रवाहमान एवं वेगवान हैं।

चित्रों का संयोजन अत्यन्त सुन्दर है। भीड़-भाड़ वाले दृश्यों में कुशलतापूर्वक कई आकृतियों का संयोजन हुआ है। ‘जैसे सूरज प्रकाश’ के चित्र, मानसिंह की संगीत सभा वाला दृश्य। इनमें आकृतियों में भिन्नता स्पष्ट है तथा वे अलग अलग मुद्राओं में सजीव दिखती हैं।

चित्र में वादलों का अंकन कम मिलता है। एक चित्र में मारवाड की अठारहवीं सदी की परम्परा में गोल कगूरेदार वादल का अंकन हुआ है। सभी चित्र उत्कृष्ट कोटि के हैं। इन चित्रों के अध्ययन से स्पष्ट होता है कि शैली स्थिर थी क्योंकि प्रारम्भ से अन्त तक एक सी ही शैली में अमरदास ने चित्रण किया।

चित्रकार दाना भाटी

अमरदाम भाटी के घराने की परम्परा उसके पुत्र दाना भाटी ने प्रचलित रखी। दानाभाटी के नामयुक्त कई चित्र मिले हैं जिनकी विवेचना आगे की गयी है। अपेक्षाकृत अधिक बड़ी सध्यों में मिले दानाभाटी के इन नामयुक्त चित्रों एवं अन्य कई चित्रों जो शैली में उपर्युक्त चित्रों के अत्यंत निकट हैं के अध्ययन के आधार पर निष्पन्न निकलता है कि वह मारवाड़ का प्रमुख चित्रकार था तथा अलग अलग शैलियों में प्रयोग कर रहा था। उसने अपने पिता की मुगल प्रभावित शैली में भी चित्रण किया और उसके साथ साथ भिन्न भिन्न शैलियों को भी अपनाया। दानाभाटी ने मारवाड़ शैली को एक नया स्वरूप प्रदान किया जिसमें मुगल चित्रों के संयोजन का भी प्रभाव मिलता है। मुगल चित्रों के प्रभाव में पसपटिबट का सुन्दर एवं स्वाभाविक चित्रण दानाभाटी ने किया है।

१८११ ई० में हमें इसमें त्रियुक्त चित्र मिलते हैं। समयत दानाभाटी का प्रवेश शाही चित्रशाला में १८११ ई० से दो तीन साल पूर्व हुआ था। इसके पिता अमरदास का काल हम लगभग १८३० ई० तक माते हैं। इसने २०-२२ वर्षों तक अपने पिता के साथ काम किया होगा। इसके कुछ चित्रों पर अपने पिता की भांति मृगत प्रभाव है पर अपने पिता के चित्रों की तुलना में इसकी शैली काफी परिष्कृत है। अमरदास के चित्रों में वास्तविक के अन्न की अधिक महत्त्व नहीं दिया गया है जबकि दाना भाटी के चित्रों में वनस्पति का अत्यंत घना अंकन हुआ है।

१८११ ई० में हमें दानाभाटी के कई चित्र मिलते हैं जिनमें अलग अलग शैली एवं संयोजन है। उन्होंने मारवाड़ के प्रमुख ठिकाने घानेराव के अजीतसिंह एवं जोधपुर के महाराजा मानसिंह का मृत्युचित्र चित्रण किया। एक ही समय के लगभग बनाये चित्रों में आकृतियों का अलग अलग स्वरूप दिखायी देता है। अब हम दाना भाटी के चित्रों की विवेचना करेंगे।

सूअर के शिकार का दृश्य

यह चित्र कुवर सग्रामसिंह, जयपुर के समूह में है। इस पर लेख (लेख ज) है जिसके अनुसार इसे चित्रकार दानाभाटी ने १८११ ई० में चित्रित किया। प्रस्तुत चित्र (चित्र ४४) घानेराव के अजीतसिंह का है। यहाँ चित्रकार दानाभाटी ने असमतल पहाड़ी भूमि में सूअर के शिकार का दृश्य चित्रित किया है। पीली सपाट ऊँध खावड़ भूमि को गाढ़े हरे घास की जुट्टों से अलग किया गया है। दृश्य को शहर से दूर दिखाने के लिये चित्रकार ने कुशलतापूर्वक दूर पृष्ठभूमि में पहाटी पर स्थित किले का अंकन किया है। बड़े बड़े ढोका वाली गुलाबी पहाड़ी दानाभाटी ने अत्यंत चिना में भी चित्रित किया है।

अजीतसिंह का लम्बा पतला मुख, छोटा चपटा माथा, छोटी नुकीली नाँव एवं सामान्य रूप से लम्बी आँखों का आकर्षक चित्रण हुआ है। खोडिंग से बहुत दूरी की दाढ़ों का चित्रण हुआ है। अजीतसिंह इस चित्र में युवक रूप में चित्रित हुए हैं। सहायक आकृतियों में वही-वही घने गलमुच्छों का अंकन हुआ है। कमर पर अत्यंत चौड़े पट्टे का चित्रण है। भागते हुए सूअर एवं कुत्तों का सफल चित्रण हुआ है। अजीतसिंह की मुद्रा एवं हाव-भाव तथा दौड़ते घोड़ों से चित्र में गति है। पीछे सहायकों की आकृतियों का अपेक्षाकृत स्थिर सा चित्रण हुआ है। प्रमुख सहायक आकृतियों के नाम भी दिये हुए हैं। गगनयोजना आकर्षक है।

नृत्य संगीत की महफिल में अजीतसिंह^१

प्रस्तुत चित्र (चित्र-८५) पर लेख (लेख ३) है 'श्री परमेश्वर जी महाराज श्री अजीतसिंह जी नीवाज रो हवेली में डेरा था। भगतया से नाच कराया। तीण रा भवरी छबी चितारा दाने की सवत १८६८ रा वैशाख सु२४ उतरे दोनू दामा राम जी हरवगस नवाव भीखाराम रो पाकर, काकाजी इद्र सिंह जी' (अथ सभी आकृतियों के नाम भी इस लेख में दिये गये हैं)।

अर्थात् १८११ ई० को अजीतसिंह (घानेराव के शासक) ने नीवाज^२ की हवेली में लूके उस समय वहा नृत्य का आयोजन हुआ। उसी अवसर का यह चित्र है। नीवाज मारवाड का महत्वपूर्ण ठिकाना रहा है।

इस चित्र के माध्यम से हम दानाभाटी के चित्र की सैली एवं उसके उत्तरोत्तर विक्रम को भली भाँति समझ सकते हैं। आरम्भ में मुख्य आकृतियों के चेहरे पर युवावस्था के कमनीय भाव हैं पर बाद में प्रौढ़ आकृतियाँ का चित्रण हुआ है। अजीतसिंह का नम्र चपटा मासल चेहरा, छोटी नुकीली नाक, चपटा माथा, गहरे कोर वाली ऊपर की ओर उठी आँख, सोडिंग से हटकी सी दाढ़ी चित्रित की गयी है। प्रायः सहायक आकृतियाँ भी इसी प्रकार का चित्रण हुआ है। कुछ चेहरे अपेक्षाकृत अधिक लम्बे हैं। उनमें अधिक नुकीली नाक एवं घने गामुछों वाले व्यक्ति चित्रित किये गये हैं। इनकी पगड़ी जाग से उभेठी हुई चपटी है तथा उसमें पीछे से तिकोनी कुलह निकनी हुई है। यह अठारहवीं सदी की भारी भरकम तिकानी पगड़ियों का परिवर्तित रूप है। बाद के चित्रों में इस चित्र की भाँति निकनी हुई तिकानी कुलह खत्म हो जाती है और वह पूरी तरह चपटी उभेठी हुई पगड़ी में परिवर्तित हो जाती है। स्त्रियों के अंकन में अक्षत आकार की छरहरी आकृतियाँ, चपटी ठुड्डी, ढालुना माथा, नुकीली नाक, पतली एवं लम्बी धिची हुई गहरे रंग के किनारे वाली आँखें चित्रित हुई हैं। स्त्रियों का सुन्दर चित्रण हुआ है।

पृष्ठभूमि के अंकन में दाना आरवास्तु के बीच में रेलिंग के पीछे महीन फूलों के बाद पखेनुमा गोल गोल फूलों के झुप्पे चित्रित हुए हैं। इन झुप्पों के गोलाई में किनारे किनारे फूल का अंकन है। दानाभाटी के परवर्ती चित्रों में इन गोल झुप्पों का घना एवं परिष्कृत अंकन होने लगता है। पृष्ठभूमि में पसपवटव से उठी एवं उनके तट का विस्तार दिखाया गया है। परवर्ती चित्रों में पसपवटव अधिक जोरदार चित्रित हुआ है। गहरे नीले आकाश में उजली कमरेदार रेखाओं से घूमे हुए खमजते बादल चित्रित किये गये हैं। बाद में ये भरे अदृश गोलाकार रूप में परिवर्तित हो जाते हैं। नीली रेखाओं से बारिश का चित्रण हुआ है। परन्तु बाद के चित्रों में उजली रेखाओं से बारिश का अधिक प्रभावशाली चित्रण हुआ है।

लाल, पीले, नीले एवं गहरे हरे रंगों की अत्यन्त आकर्षक रंगयोजना है। चित्र में वारिक एवं स्पष्ट रेखाएँ हैं। यह चित्र दानाभाटी के प्रारम्भिक चित्रों में से है और इस शली का आगे के चित्रों में लगातार विकास पाते हैं।

नृत्य संगीत की महफिल में अजीतसिंह

यह चित्र भी घानेराव के शासक अजीतसिंह का है तथा पिछले चित्र की तुलना में शली अधिक विकसित एवं परिष्कृत है। स्त्रियों का चित्रण पूर्वविवेचित चित्र के बिरुद्ध निकट है। यहाँ आँख और

अधिक नुकीली हो गयी है। इसचित्र में अजीतसिंह की आकृति पिछले चित्र से कुछ भिन्न है। यहाँ उनकी आकृति में लम्बा एवं पतला चेहरा अंकित हुआ है। पृष्ठभूमि के अंकन में शैली काफी परिष्कृत है। रेलिंग के पीछे हटके रंग की रेखाओं से घिरे गोल पत्तियों के झुण्डों का पूर्वविवेचित चित्र से अधिक घना एवं परिष्कृत अंकन हुआ है। भवन अधिक ऊँचे हो गये हैं तथा उनमें लाल-पीले आदि रंगों का प्रयोग हुआ है। आलंकारिता बढ़ गयी है। रेलिंग के अंकन में अधिक वारीकी है।

यहाँ बादलों का रूप बिल्कुल बदल गया है। बादल अधिक आलंकारिक हो गये हैं। उजले रंग के दाँतेदार रेखाओं से घूमकर उमड़ते बादल हैं। बादलों के अंकन की शैली पूर्वविवेचित चित्र पर ही आधारित है परन्तु अब बादल पहले की तुलना में घने हो गये हैं। स्त्रि गनुमा रेखा से विजली की चमक दिखायी गयी है। यहाँ भी पहले की अपेक्षा आलंकारिकता बढ़ गयी है। किनारा में उड़ते बगुला की पंक्ति का अंकन सुन्दर है। शैली के विकास के सदर्भ में यह चित्र विशिष्ट रूप से उल्लेखनीय है।

दरबार का दृश्य

प्रस्तुत चित्र में आकृतियों को औसत आकार की शरीर रचना, सामान्य रूप से सुन्दर गदन, सुडौल ठुड्ढी, चौड़ा चेहरा, ऊपर की ओर उठी मोटे किनारे वाली आँख, चपटा माथा, नुकीली नाक, कान के पीछे गदन पर बाल, कलाईदार उमठी हुई चपटी पगड़ी का अंकन है। दाढ़ी मूँछ बिहीन कमनीय आकृतियों का अंकन माधोदास के चित्रों (आगे देखें) के निकट है। आरम्भ में दानाभाटी के चित्रों में हल्की दाढ़ी एवं गलमुँछों का अंकन हुआ है। माधोदास के चित्रों में मुख अधिक मांसल एवं स्त्रैण भाव वाले हैं। इस चित्र की आकृति दानाभाटी के पूर्वविवेचित चित्रों के अधिक निकट है एवं अत्यंत आकृतियों के घने गलमुँछे, अपेक्षाकृत ढालुवें माथे आदि का अंकन दानाभाटी के परवर्ती चित्रों (आगे देखें) की परम्परा में है। मानसिंह के साथ बैठे स्थूल वृद्ध व्यक्ति का अत्यंत सफल चित्रण हुआ है। १९वीं सदी के चित्रों में दरबार के चित्रों में सहायक आकृतियों में वृद्ध व्यक्ति का चित्रण लोकप्रिय हो जाता है।

स्त्रियाँ के अंकन में छोटे ढालुवें माथे, लम्बे मांसल चेहरे, सुडौल ठुड्ढी, नुकीली नाक, ऊपर की ओर खिंची लम्बी आँखों का अंकन हुआ है। पखेंनुमा सहगे का घेर एवं बालों के जूँडे को ढकते हुए आँचल के अंकन में ताज़गी है।

पृष्ठभूमि के चित्रण में ऊँची रेलिंग तथा उसके पीछे वृक्षों की सघन पंक्ति है। आकाश में उमड़ते रूपहले बादल एवं इस प्रकार विजली की चमक, उड़ते बगुलों का अंकन पिछले चित्र के निकट है। इस प्रकार का अंकन बूंदी शैली के चित्रों के निकट है।

नायक-नायिका

प्रस्तुत चित्र (चित्र-४६) के पीछे लम्बा लेख है (लेख-८) जिसमें दृश्य का कथानक है। लेख के नीचे लिखा है "कलम चितारा भाटी दाना अमर दासो तरी है ॥ रहे मेड तँसबी मेडता रा मे रा ली नी सबत १८७२ रे ३ विद ३ वार मगल तीसरे पाहर"। यानी १८१५ ई० में चित्रकार अमरदास के पुत्र दानाभाटी ने चित्रित किया। संयोजन में मध्य दुमजिले महल के दो समान हिस्सों का दोनों किनारों

मे चित्रण, दोनो का सामने एक जसा दरवाजा, खिड़कियाँ, दोनो के बीच खाली स्थान, पीछे उद्यान आदि का चित्रण 'नृत्य समीत की महफिल मे अजीतसिंह (चित्र ७४) के चित्र के निकट है। पर वास्तु के अंकन मे महल के पास से बालकनी एवं दायी ओर की बालकनी से उद्यान मे सीढ़ी के चित्रण मे ताजगी है। उद्यान के अंकन मे पत्तियों के अर्द्ध गोलाकार घने झुण्डों का अंकन दानाभाटी के चित्रों की विशिष्टता है। नायक के अंकन मे उमैठी हुई चपटी पगड़ी, चपटा माथा, बड़ा भरा हुआ अड़ाकार चहरा, काफी चौड़ी ऊपर की ओर घूमी नुकीली आँखें दाढ़ी मे घनी शेरिंग, कान के पीछे घुधराली लट का अंकन हुआ है।

स्त्रियों की औसत कद की पतली छरहरी आकृति अपेक्षाकृत पतली कमर, मुद्रा मे लोच, नाजुकता, चेहरे पर अत्यंत कमनोय भाव, लम्बा अपेक्षाकृत छोटा मुख, छोटी गदन, छोटी ठूड्डी, भरे गाल, गालों पर मोंडलिंग द्वारा उत्पन्न कसाव, चेहरे पर आवश्यक उमारो के लिए कहीं-कहीं शेरिंग, नुकीली सन्तुलित नाक एवं लम्बी पतली नुकीली आँखों का अंकन अत्यंत आकर्षक एवं नवीनता लिये है। बाय कोने मे पीछे मुड़कर देखती स्त्री की मुद्रा का सजीव एवं स्वाभाविक चित्रण हुआ है। ऐसा प्रतीत होता है माना कोई आहट सुनकर उसने चेहरा घुमा लिया हो।

सुनहरे रंग का पर्याप्त मात्रा मे प्रयोग हुआ है। सफेद लाल, नीले रंगों की रंगयोजना अत्यंत सुंदर प्रतीत होती है। गहरे नीले रंग के आकाश से रात्रि का वातावरण चित्रित किया गया है। सुनहरे उड़ते लहरदार बादलों के अंकन मे नवीनता है। पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना मे शली का विकास है। हरम के इस प्रकार के शृंगारिक चित्रों की परम्परा सम्भवतः दानाभाटी ने प्रारम्भ किया। इस प्रकार क संयोजन वाद मे भी प्रचलित रहे।

हाथियों का पकड़ने का दृश्य^{२३}

यह चित्र १८२१ ई० मे दानाभाटी द्वारा चित्रित है (लेख ४) यह चित्र दरबार, शहीदो एवं शृंगारिक दृश्यों के चित्रण से हटकर वन्य जीवन को दिखलाता है। दानाभाटी ने पृष्ठभूमि मे पस-पकित दिखाने का प्रयास किया है। कोने मे दूर बस्ती एवं पतले तने के वृक्षों की पकित को चित्रकार ने सुंदर ढंग से दिखाया है। जंगल की पथरीली, ऊबड़ खावड़ पहाड़ियों का चित्रण मे स्वाभाविकता है। ऊपर पथरीली चट्टानों की परतों का चित्रण 'अमरदास' के 'शीरी परहाद' वाल चित्र (चित्र-६७) की भांति है। लम्बी दाढ़ी वाली पहाड़ियों का चित्रण सत्रहवीं सदी के मुगल प्रभावित चित्रों की परम्परा मे है।

ऊपर हाथी पर सवार पुरुष का चपटा चेहरा, उमैठी हुई मूछ, चपटी पगड़ी आदि पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न है। नोचे घोड़े पर सवार व्यक्ति को छोटी आँखें, हल्की दाढ़ी मूछ मुगल प्रभाव मे चित्रित हुई है।

हाथियों का अत्यंत स्वाभाविक चित्रण हुआ है। इस चित्र से स्पष्ट होता है कि दानाभाटी मुगल चित्रों से परिचित था। यहा उसने १७वीं शती के दूसरे चरण के मुगल संयोजन की प्रतिकृति की है। पसपकित, पहाड़ियाँ, अग्रभूमि, आकृतियाँ एवं उनके पहनावे मुगल शली से लिये गये हैं। दानाभाटी की चित्रशली पर मुगल प्रभाव पूर्वविवेचित चित्रों से स्पष्ट रूप से दिखलाई पड़ता है जो उसे अपने

पिता अमरदास भाटी से मिला। इसी वष में कुछ अन्य चित्र भी आते हैं जिनका पूरा का पूरा संयोजन या तो मुगल चित्रों से लिया गया है अथवा उनसे बहुत अधिक प्रभावित है।

लेख के अनुसार १८२८ ई० में यह चित्र (चित्र-४७) दाना-भाटी द्वारा चित्रित हुआ। दाना-भाटी के पूरकविवेचित चित्रों की तुलना में १८२६ ई० के इस चित्र में शलों की काफी विवक्षितता पड़ती है।

पृष्ठभूमि के चित्र में पक्षपक्षित्व दिखाते हुए कक्ष के अन्दर खम्भों का चित्रण, खम्भों की मुनहली पुरिया, परपट्टिन से पक्ष की छत का भीतरी भाग, कक्ष के सामने की अन्न गोलाकार मेहराव, मेहराव का ऊपर छत का भिन्न स्वाभाविक ढग से दानाभाटी में किया है। ऊपर वर्णित पक्ष इमारत के बीच का हिस्सा है। उसके सामने वरदादरी, पीछे उद्यान, दूर वरं के दृश्य, बीच वाले कक्ष के अगल बगल हुआजल कक्ष का साथ वास्तु या इस प्रकार का चित्रण पूर्वविवेचित चित्र में नहीं मिलता है। राजस्था: का अन्य पन्ना के वास्तु चित्रण से यहाँ स्पष्ट भिन्नता है।

गानाशिल्पी की छवि में लम्बा चपटा चेहरा, ओसत आकार की लम्बी गदन लम्बी ऊपर की ओर
विधी ओढ़, परा मनमुच्छ, मुकोली तान, छोटा चपटा माथा चित्रित हुआ है। इस चित्र में अठारहवें
सदी के अंत में प्रचलित लम्बा मुकोली पगडा चित्रित हुई है।
यहाँ सहायक आठवियों के दो-तान प्रकार का एक गाना
१८वीं शताब्दी के अंत एवं १९वीं शताब्दी के प्रारंभ में प्रचलित
रसमराभा की अप्रत्याशित रूप में चित्रण से यहाँ स्पष्ट भिन्नता है।

यहाँ सहायक जाटियों के दो-तान प्रकार का एक साथ जन्म हुआ है। य सभी प्रकार हम १५वीं शताब्दी तक एव १८वीं शती के प्रारम्भ म मिलत हैं। इस प्रकार दानाभाटी ने पूवप्रचलित परम्पराओं को अपनाया। अठारहवीं शती के अंत म चिन्त भांसिंह वग के विद्रा के निकट म जाटियों का गाल चहरे, भारी गदन, आग वणित चिन्कार माधादास की शली के १५१६ ई० चिन्त 'हिमतराम नून्दावन के चिन् के निकट (आगे देख) दावी मूठविहीन छोटी गदन वाली मास कमनीय आकृति आदि का यहाँ एक साथ कुशलतापून्क चिन्म हुआ ह।

स्त्रिया व अवन म तम्बा छरहरी आकृति, छाटा मर माक आदि पूर्वविद्यित चिन्म म

सिखा व अकाल ताफा छरहरी आकृति, छाटा मरा मुख, लम्बी तदन, टालवा माथा, तुकी नी नाक आदि पूर्वविवर्णित चित्रा व निकट है। यहा सुवाल ठुड्डा का सुन्दर अन्त हुआ है। आगे अनेकाकृत छोटी है एन गाल मे भी मासतता कम हो गया है। गहरे नील रंग की रूपहली दतितदार रेखाओ वाले गहरी पहली बार पाते हैं। यह गहरी रेखा नीला रंग की है।

गहरे नील रंग की पहली दलितदार रेखाओं वाले इस प्रकार के धूम्र हुए बादल का जनन हम
महाँ पहली बार पाते हैं। यह प्रकार परवर्ती चित्रा में काफी प्रचलित हुआ। पूर चित्र में वारीसी एवं
भयता है। रामकालीन चित्रा को आति सकुद, सुनहर, नाव, नारंग रंगा की आवक रणयोजना है।
सुनहले रंग का प्रबुर माया में प्रयाग हुआ है एवं चित्र में गति है।
दादाभाटी के दूरी चित्र के अत्यन्त निकट स्थानों
चरनी है। प्रस्तुत चित्र (चित्रा) में

दाताभाटो के इसी चित्र क अत्यन्त निवट सयाजन वाला चित्र नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली में सहेला है। प्रस्तुत चित्र (चित्र ४८) में पृष्ठमणि एक वास्तु क चित्र है। इसने नय के नीतरी हिस्से क विस्तार क प्रयोग रिपा गया है। कय का छत के बा

१५ साव मेह
१५ भाग
१५ अधिक परिष्कृत
मे भी पमपविट
१५ स चित्र

किया है। पिछले चित्र की भांति यहाँ भी बीच के कक्ष के साथ अगल-वगल दोमजिला कक्ष है, पर यहाँ उहे बीच के कक्ष के साथ त्रिभजाकार रेलिंग से अत्यन्त सुन्दरता से जोड़ा गया है। वास्तु से बाहर दूर सरे के दृश्य को यहाँ अधिक महत्त्व दिया गया है। सरे का चित्रण मुगल प्रभाव के अन्तर्गत हम अठारहवीं सदी के पूर्वार्द्ध से ही देखते हैं। यह परम्परा काफी लम्बे समय तक चली। समुद्र की लहरों की भांति बादलों के पारदर्शी चित्रण में नवीनता है।

मानसिंह एवं अय सहायक आकृतियों का अकन पिछले चित्र (चित्र ७७) की भांति है। यहाँ मानसिंह का माथा अपेक्षाकृत बड़ा एवं ढालुवा है। पूर्वपरम्परा में चदन चाले (देखें पीछे) का चित्रण हुआ है। स्त्रियों का अकन पिछले चित्र के अत्यन्त निकट होते हुए भी थोड़ा भिन्न है। यहाँ नतका की कमर आवश्यकता से अधिक पतली है। कंधे पर आचल का दूसरा छोर लटकता है जो परवर्ती चित्रों में प्रचलित होता है। यह प्रकार अठारहवीं सदी में ही मिलने लगता है।

हरम में कुवर श्री मंगलपाव जी^{१८}

इस चित्र पर लेख (लेख ड) है जिसके अनुसार इसका चित्रण दानाभाटी ने किया था। यहाँ पण्डभूमि के चित्रण में पसपेक्टिव दिखाते हुए कक्ष के अंदर खम्भों का चित्रण, खम्भा के सुनहले, 'त्रिकैट्स', पसपेक्टिव से कक्ष की छत के भीतरी भाग, कक्ष के सामने की अर्द्ध गोलाकार मेहराब एवं ऊपर की छत का चित्रण, सामने बारादरी, पीछे पसपेक्टिव से दूर तक उद्यान का दृश्य एवं सरे का अत्यन्त कुशलतापूर्वक अकन पिछले दोनों चित्रों (चित्र-७७ व ७८) की परम्परा में ही है। उद्यान के दृश्य में गोल पखेनुमा वृक्षों का झुंड भी उक्त चित्रों की भांति है।

यहाँ नायक की आकृति पूर्वविवेचित चित्रों के मानसिंह की आकृति की तुलना में कुछ भारी है। छोटी गदन, पगड़ी से ढँका चपटा माथा एवं छोटी नुकीली नाक का अकन पूर्वविवेचित चित्रों की ही परम्परा में है। स्त्री आकृतियों के अकन में औसत कर्क की छरहरों, थोड़ी तनी, अत्यन्त छोटी गदन, माथे से लेकर नाक के छोर तक के बीच का लगभग अर्द्ध गोलाकार चाप, अपेक्षाकृत लम्बा चपटा चेहरा, ऊपर की उठी लम्बी आँख का अकन दानाभाटी के पूर्वविवेचित चित्रों से कुछ अलग है। माथा भी अपेक्षाकृत चपटा एवं कम चौड़ा है। दरी हुई चाटी ठुड्डी का चित्रण पूर्वविवेचित चित्रों के निकट है।

स्त्रियों के चेहरे पर मुग्ध भाव है। चित्र में गति एवं हलचल है। पीछे मुड़कर देखती स्त्री का अकन दाना भाटी के चित्रों की विशिष्टता है। प्रायः सभी चित्रों में इस प्रकार का अकन मिलता है।

श से पर मानसिंह, उनकी पत्नी एवं अय स्त्रियाँ

यह चित्र^{१९} दाना भाटी के चित्रों के समूह का काफी आकर्षक उदाहरण है एवं यही संयोजन में भी नवीनता है। घूमे दातेदार बादल एवं विजली की चमक के अकन से दानाभाटी ने सावन के मौसम को दिखलाया है। इस प्रकार के वादत वाद के मारवाड शली के चित्रों में अत्यधिक लोकप्रिय हुए (आगे देखें)।

मानसिंह की भारी आकृति, पगड़ी से ढँका अत्यन्त छोटा चपटा माथा, घने गलमुच्छे, भारी लम्बा चपटा चेहरा, पूर्वविवेचित चित्र (चित्र ७८) के अत्यन्त गिनट है। इसी प्रकार स्त्रियों की औसत

कद की छरहरी तनी हुई आकृति, लम्बा चपटा चेहरा, दबी हुई चपटी ठुड्डी, अपेक्षाकृत कम थोड़ा एवं कम ढालुवां माथा, माथे से नाक के छोर तक वनता लगभग अर्द्धगोलाकार चाप भी उक्त पूव चित्र के निकट है। पुरुष स्त्री दोनों को लम्बी पतली नुकीली आँखें एवं स्त्रियों की अपेक्षाकृत लम्बी गदन के अकन में इस समूह के चित्रों से अपेक्षाकृत भिन्नता है। चित्र में गति है। सहृणु का घेर नीचे से अधिक फैला हुआ पखेनुमा हो गया है।

उद्यान में मानसिंह एवं उनकी पत्नी

इस चित्र (चित्र-४६) में दाना भाटी का नाम चित्र के पीछे लेख में मिलता है।^{११} पृष्ठभूमि के अकन में ताजगी एवं नवीनता है। दानाभाटी के पूर्वविवेचित चित्रों में से कुछ में महल की पृष्ठभूमि में घनी प्रकृति का अकन मिलता है जो उसके प्रकृति प्रेम को दिखलाता है। इसी परम्परा में और भी विकास दानाभाटी के बाद के चित्रों में दिखायी देता है जिनमें चारों ओर घनी हरियाली के बीच उसने भीड़-भाड़ वाले दृश्यों का चित्रण किया है। इन संयोजनों में आकृति के अकन में कुछ निर्जीवता आ गयी है। इनके आधार पर यह सम्भावना होती है कि ये चित्र दानाभाटी के अंतिम काल (१८४०-४५ ई०) के लगभग के हैं। सामने छ पहलो वाले सरोवर एवं उसमें ऊँदलित जल का अकन अथ चित्रों में नहीं मिलता। चटार्ददार शैली में पानी का अकन पूव परम्परा में है। सरोवर के दगल से होती हुई तीनों ओर छोटे मोटे तनों पर घने बड़े वृक्षों की शृंखला का अत्यन्त कुशलतापूर्वक चित्रण रुचिबद्ध अकनों से हटकर है। यद्यपि छ चौडो पखुडियो वाले फूलों, तारेनुमा फूलों, बारीक पत्तियों आदि की सरचनाएँ भिन्न भिन्न प्रकार की हैं, पर इन फूल-पत्तियों के गोल-गोल झुण्डों के बीच में चित्रण भी पूर्ववत् है। इस चित्र में अत्यधिक तैयारी है। पेड़ों के पास असमन्तल भूमि को अत्यन्त बारीक छोटी-छोटी गहरे रंग की कगुरेदार रेखाओं से अंकित किया गया है। यद्यपि वृक्षों पर बगुला का अकन मारवाड शैली के अथ पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में है पर यहाँ उड़ते, पीछे मुड़कर देखते बगुलों का अत्यन्त स्वाभाविक चित्रण हुआ है। सरोवर के चटार्ददार पानी की धाराओं के बीच बगुलों के झुण्डों का अत्यन्त कुशलतापूर्वक अकन हुआ है। पृष्ठभूमि के अकन में चित्र शैली अद्वयन्त विकसित प्रतीत होती है—। भीड़-भाड़ वाले दृश्य हैं एवं आकृतियों के अकन में उनकी एकड़ी मुद्रा में सहृजता स्वाभाविकता का अभाव है एवं वे भावहीन हैं। आकृतियाँ अपेक्षाकृत पतली एवं छोटी हैं। मानसिंह की आकृति में दाना भाटी के पूर्वविवेचित चित्रों की भाँति लम्बा चपटा चेहरा, पगडी से ढँका छोटा चपटा माथा, छोटी नाक आदि हैं पर यहाँ लम्बी नुकीली अपेक्षाकृत पतली आँखें एवं अपेक्षाकृत नुकीले नाक के छोर हैं। स्त्री आकृतियों में भी परवर्ती किशनगढ़ शैली के प्रभाव में नुकीलापन है। दाना भाटी के पूर्वविवेचित अथ चित्रों की अपेक्षा लम्बा पतला मुख, नुकीली ठुड्डी एवं आँखें नाक का अकन है। दानाभाटी के चित्रों में दबी ठुड्डी है पर यहाँ किसी किसी आकृति में हल्का कोण बनाती है। यहाँ छोटी नाक का माथे से सीधी रेखा में अकन हुआ है तथा अंत में नुकीले छोर का चित्रण अथ चित्रों से भिन्न है। बड़ी हुई स्त्री आकृतियों के सहृणु का घेर नीचे से विलकुल पखेनुमा है।

उद्यान महल में स्त्रियों के साथ मानसिंह^{१२}

यह चित्र जोधपुर के उम्मेद भवन ग्रह में है। यह एक सुंदर कृति है पर दुर्भाग्यवश इस चित्र पर चित्रकार का नाम उपलब्ध नहीं है। इस चित्र में महाराजा मानसिंह अपने उद्यान महल में

स्त्रियों के साथ मनोविनोद करते चित्रित हैं। चित्रकार ने चित्र में घनी हरियाली का अच्छा अंकन किया है। घने लटकते बादल एवं हरियानो से वर्षा ऋतु का दृश्य प्रतीत होता है।

चित्र के संयोजन को कई दृश्यों में बांट दिया गया है। इसके बीचोबीच मानसिंह खुली वारादरी में स्त्रियों के साथ मद्यपान करते दिखाये गये हैं, दूसरे दृश्य में उपर्युक्त वारादरी की छत पर स्त्रियों के साथ मनोविनोद कर रहे हैं। वारादरी के चारों ओर उद्यान में मानसिंह जो यहाँ नायक हैं के साथ स्त्रियाँ विभिन्न मनोविनोद की श्रृंखलाओं में लगी चित्रित हुई हैं, जैसे झला झूलते, नायिका का केश सवारते, चौपट खेनते इत्यादि। चित्रकार ने संभवतः दृश्य का अन्त उनके स्त्रियों के साथ कक्ष की ओर जाने से किया है। उद्यान महल के बाहर सेवक, सेविकाएँ एवं पहरेदार खड़े चित्रित हैं। सम्पूर्ण चित्र में घनी हृदोत्थिता के बीच सफेद वास्तु, सफेद वस्त्र में नायक चित्रित कर चित्रकार ने उन्हें उभारा है, इसी प्रकार काले मटमैले जाकाश में सफेद लटकते बादलों का चित्रण किया है।

इस चित्र का संयोजन जिसमें नायक मानसिंह को नायिका एवं सेविकाओं के साथ शृंगार एवं मनोविनोद की विभिन्न श्रृंखलाओं में दिखाया गया है तत्कालीन पुष्टिमाग्य चित्रों के संयोजन से प्रभावित है। पुष्टिमाग्य चित्रों में कृष्ण को राधा एवं सखियों के साथ इसी प्रकार की श्रृंखलाओं में प्रायः सभी प्रमुख राजस्थानी नैट्स में चित्रित किया गया है। यद्यपि मानसिंह स्वयं कटहर नाथपथी से पर जोधपुर पुष्टिमाग्य का एक केंद्र था और दरबार के चित्रकार निश्चित रूप से मदिरों के लिए बन रहे चित्रों से परिचित रहे होंगे जिनके प्रभाव में उन्होंने प्रस्तुत संयोजन अंकित किया। यद्यपि इस चित्र पर चित्रकार का नाम नहीं है, पर इसकी तुलना पूर्वविवेचित दाना भाटी वाले चित्र से करने पर दोनों चित्रों में कई शैलीगत समानताएँ मिलती हैं जिसके आधार पर इसे भी दाना भाटी की ही कृति माना जा सकता है।

दोनों चित्रों की पृष्ठभूमि के संयोजन में अंतर होते हुए भी निकटता है। घनी पृष्ठभूमि में छोटी आकृतियाँ पिछले चित्र (चित्र-४६) के निकट है। पुरुष का लम्बा चपटा चेहरा, पगड़ी से ढका चपटा छोटा माथा, नोकीली आँख-नाक, घन गतमुच्छ स्त्रियों का लम्बा पतला चेहरा, लम्बी पतली नोकीली आँख, माथे से सीधी रेखा में नोकीली नाक का अंकन, दबी नोकीली टुडडी का स्वरूप दोनों चित्रों में एक जैसा है। वही स्त्रियों के पथेनुमा स्वरूप के घर में भी निकटता है। ऊपर घूमे हुए लटकते बादलों की कतार भी दोनों चित्रों में एक जैसी है।

यह चित्र पिछले चित्र की तुलना में अधिक उत्कृष्ट है। पूर्व चित्र में भावहीनता एवं प्राणहीनता है जबकि यहाँ किसी अतिरेक विषय का गहरा उल्लास सभी आकृतियों के चेहरों पर है। घने उद्यान के अंकन में फूल पत्तियों का ध्यानपूर्वक विवरण किया गया है। गाल-गोन झुप्पो के साथ बेलों की पत्तियों के अत्यंत बारीक चित्रण में भी दोनों चित्रों में समानता है।

चित्र की रंगयोजना भी अत्यंत आकर्षक है। हरे रंग का उद्यान, नीले एवं सुनहले रंगों की स्त्रियों की वेशभूषा, सुनहले रंग का सायागान अत्यंत आनंदक प्रतीत होता है। हरे रंग की इस प्रकार की प्रचुरता अथवा चित्रों में नही दिखायी पड़ती। नीले रंग की वेशभूषा में भी ताजगी है। रेखाएँ अत्यन्त सहज एवं चित्र में तैयारी हैं।

घने उद्यान के बीच आकृतियों की भीड़ का अत्यन्त कुशलतापूर्वक अवन हुआ है। यद्यपि पृष्ठ-भूमि के घनेपन से, आकृतियों की भीड़ से राजा मानसिंह की प्रमत्तचित्त मुद्राओं से हर्षोल्लास का दृश्य चित्रित किया गया है। यह चित्र विशिष्ट चित्रों में है।

नाथ सम्प्रदाय से सम्बन्धित चित्र

जैसा कि इस अध्याय में शुरुआत में ही हमने चर्चा की है कि मानसिंह नाथ सम्प्रदाय के अनुयायी ही नहीं थे वरन् उनका पूरा राजकाज नाथों की इच्छानुसार ही चलता था। उम्मेद भवन के संग्रह में नाथ सम्प्रदाय से सम्बन्धित प्रायः १८२३ से लेकर १८३५-४० ई० तक के तिथियुक्त चित्र पर्याप्त संख्या में हैं। कई चित्रों पर चित्रकारों के नाम भी प्राप्त हुए हैं। इन चित्रों में एक ही संयोजन एवं दृश्य की कई प्रतियाँ चित्रित हुई हैं। इन सभी चित्रों को ध्यानपूर्वक तैयारी के साथ चित्रित किया गया है, इनकी रंगयोजना अथवा चित्रों से हटकर है। इन चित्रों में साने नाँदी का काम अधिक है तथा गुलाबी रंग का प्रयोग अधिक हुआ है। इस वगैरे के चित्रों का चित्रण सभी दरबारी चित्रकार कर रहे थे। स्वयं दाना भाटी के बनाये ऐसे कई चित्र उपलब्ध हैं (लेखक)।

गुरु जलधरनाथ द्वारा सम्मानित होते मानसिंह

यह चित्र (चित्र ५०) दीवाली के दिन का है। यह चित्र दाना भाटी के पूर्वविवेचित चित्रों की शैली में वृक्षों के गोल-गोल झुण्डों के बीच की पत्तियों का चित्रण हुआ है। नाथ सम्प्रदाय से सम्बन्धित चित्रों में विभिन्न संयोजनों का सुन्दर चित्रण हुआ है। इनमें मन्दिर, सिंहासन आदि के विभिन्न प्रकारों का चित्रण मिलता है। मानसिंह का अकन पक्ष चित्रित चित्रों की आकृति के ही सदृश लम्बी भारी आकृति ऊँची नोकाली पगड़ी, ढालुवाँ माथा, नोकाली नाक, ऊपर की पिंजी लम्बी आँख, लम्बा चपटा भरा-भरा चेहरा अंकित हुआ है। जलधरनाथ की आकृति में भी ऊपर की ओर खिंची लम्बी आँखें हैं। अण्डाकार मासल चेहरे के गालों पर कसाव, भारी गदन सुडोल ठुँढी, लम्बी पतली नोकाली नाक, घनुपाकार भीहों का अत्यन्त उत्कृष्ट चित्रण हुआ है। जलधरनाथ के सिर पर तिकोनी पगड़ी, गदन पर बाल एवं कान में बड़े बड़े कुण्डन अंकित हुए हैं। इन कुण्डलों के कारण इन्हें कमफटे योगी भी कहते हैं।

चित्र की रंगयोजना अत्यन्त आवश्यक है। जलधरनाथ ने गुलाबी वेशभूषा धारण कर रखी है। सुनहले रंग का प्रचुर मात्रा में प्रयोग हुआ है। चित्र की तैयारी उत्कृष्ट है। रेखाएँ प्रवाहमय हैं। यद्यपि इस चित्र पर चित्रकार का नाम नहीं है, पर इसकी शैली दाना भाटी के पूर्वविवेचित चित्रों के अत्यन्त निकट है।

दाना भाटी के चित्रों की विवेचना करने पर यह स्पष्ट होता है कि उसकी शैली रुढ़िवद्ध नहीं थी। परम्परा से हटकर वह नये नये प्रयोग कर रहा था। उसके चित्रों में विविधता है एवं शैली लगातार विकसित होती गयी है। पृष्ठभूमि के अवन में, रंगयोजना में चित्र की उत्कृष्ट तैयारी में शैली का विकास दिखायी देता है परन्तु आकृतियों का उत्तरोत्तर भावहीन चित्रण होता चला गया है।

आकृतियों के भिन्न-भिन्न अकन के आधार पर दाना भाटी की शैली के कुछ विशिष्टताएँ दिखलायी पड़ती हैं। विशेष रूप से स्त्रियों के अकन में हम इसे देखते हैं। आकृतियों औसत वक्र की

छरहरी हैं। कमर अपेक्षाकृत कम पतली है। कमर के पास हटना सा लोच दिखाया गया है। ठुड्डी चपटी तथा छोटी है एवं नाक के नीचे का हिस्सा दबा हुआ चित्रित है। वक्षों के अग्र भाग में पतियों के गोल गोल बुप्पो का चित्रण सभी चित्रों में हुआ है। वाद में इन गोल बुप्पो के साथ केले की पतियों का चित्रण भी होने लगता है।

मायो से सम्बन्धित चित्र १८३५-८० ई० के लगभग के हैं। दाना भाटी ने संभवतः १८४०-४५ ई० के लगभग तक चित्रण किया है। दाना भाटी का पहला उपनव्य तिथियुक्त चित्र १८११ ई० का है एवं अंतिम तिथ्यांकित चित्र १८३७ ई० का है। अतः ऐसी संभावना होती है कि उसने १८१० ई० से १८४०-४३ ई० तक मारवाड़ के राज्यकाल में लगभग ३०-३२ वर्षों तक चित्रण किया। अन्त तक उसकी शली में ताजगी बनी हुई है। संयोग में उसने लगातार नये प्रयोग किये हैं।

चित्रकार रायसिंह भाटी की शैली

१९वीं शती के प्रारम्भ में भाटी धराने का एक और चित्रकार भी चित्रण कर रहा था। इसके नाम एवं तिथि का केवल एक उदाहरण प्राप्त है जो १८०८ ई० में चित्रित 'अजीतसिंह द्वारा सूअर का शिकार' है। यह चित्र अजयपुर ग्रामसिंह, जयपुर के निजी संग्रह में है। इस चित्र के मिलने से स्पष्ट होता है कि इस समय अमरदास भाटी, दाना भाटी माधोदास भाटी (आगे देखें), रायसिंह भाटी आदि कई भाटी चित्रकार एक साथ मारवाड़ दरबार में चित्रण कर रहे थे। दाना भाटी के नामयुक्त चित्रों की सत्यता एवं निविद्यता देखने पर यह कहा जा सकता है कि वह प्रारम्भिक १९वीं शती का मारवाड़ शली का प्रमुख चित्रकार था तथा उसकी शली ने समकालीन चित्रकारों को प्रभावित किया होगा। रायसिंह भाटी एवं दाना भाटी की शैली में अत्यधिक निकटता है। यद्यपि हमें दाना भाटी का १८१० ई० से पूर्व का कोई भी चित्र नहीं मिलता है इसलिए यह कहना मुश्किल है कि रायसिंह भाटी ने दाना भाटी को प्रभावित किया या दाना भाटी ने रायसिंह को अथवा दोनों ने एक ही ज्ञात स्रोत तत्त्वा का अलग-अलग लिया था। दाना भाटी रायसिंह से पूरा चित्रण कर रहा था। इसका भी कोई प्रमाण नहीं है। रायसिंह भाटी के सदन में हमें और कोई जानकारी नहीं मिली पर १८०८ ई० वाले चित्र की स्थानित शली की देखने पर कहा जा सकता है कि यह चित्रकार इससे पूर्व भी चित्रण कर रहा होगा। कई रंगों वाली आरूपक रंगयोजना, वारीक रखाए, कुशल संयोजन आदि चित्रों की विशेषता है।

अजीतसिंह द्वारा सूअर के शिकार का दृश्य

इस चित्र (चित्र ५१) पर लेख (लेख-न) है 'सन् १८६५ रा वर्षे महासुद ५ सजीह कोनी भाटी चतौरे रायसिंह जोधपुर मवे। कीमत रुपया ११' इसके अलावा चित्र में वर्णित सभी आकृतियों के नाम हैं।

इस चित्र में औसत आकार की छरहरी आकृतियाँ हैं जिनमें लम्बा मुख, लम्बी गदन, चपटा माया, छोटी नुकीली नाक, सामान्य रूप से छोटी आँखें चित्रित हैं। बहुत हल्के गलमुच्छे शडिंग से चित्रित हुए हैं। मारवाड़ शली के १८ वीं शती के उत्तरार्द्ध में चित्रों में धने गलमुच्छे चित्रित हुए हैं जो यहाँ १९वीं सदी के प्रारम्भ में रायसिंह भाटी एवं दाना भाटी के चित्रों में हल्के दिखाये गये हैं। परन्तु पुनः १९वीं शती के दूसरे चरण (प्रायः १८३० ई०) से इन्हें घना चित्रित करने की परम्परा प्रारम्भ हो जाती है।

गणगौर की जुलूस में अजीतसिंह^{१२}

चित्र के पीछे निम्नीय लेख है 'महाराज श्री अजीतसिंह जी गो कुंवर प्रतापसिंह जी की गणगौरियों की जुलूस की री तस्वीर है।' इसके अनुसार यह चित्र भी घानेराव के अजीतसिंह^{१३} का है। शरी के आकार पर यह चित्र भी चित्रकार रासो द्वारा चित्रित लगता है। रासो के पूर्वविवेचित चित्र से यहाँ जौली में थोड़ा विकास दिखलाई पड़ता है। यह लगभग १८२०-२५ ई० का चित्र पनीत होता है। लम्बा पतला मुख, लम्बी आकृति, छोटा चपटा माथा, छोटी नोकौली नाक, सामान्य रूप से लम्बी आँख चित्रकार रासो के पिछले चित्र के निकट है। ऊपर आनाश से लटकते बादलों के अंकन में भी निकटता है। पृष्ठभूमि में लाल वेशभूषा में गणगौर की सनारी के साथ स्त्री आकृतियों का अंकन भी पिछले चित्र के निकट है। चित्रकार रासो के चित्र में हमने देखा था कि वह जमीन का अंकन हल्के रंग से करता है। पूर्वविवेचित चित्र में यह हल्के बादामी रंग की है। यहाँ हल्के रंग की परम्परा तो है पर बादामी के स्थान पर हल्का पीला रंग प्रयुक्त हुआ है।

चित्रकार माधोदास की शली

भाटी रासो, रायसिंह भाटी को ही भक्ति माधोदास के भी कुछ ही चित्र मिले हैं। श्री आर० के० टंडन ने माधोदास को अमरदास भाटी के घराने का ही चित्रकार मानते हैं।^{१४} माधोदास की शली दाना भाटी के काफी निकट है।

झूले पर नायक नायिका

इस चित्र (चित्र-५३) के पीछे माधोदास का नाम लिखा है।^{१५} यह लगभग १८१५ ई० की कृति प्रतीत होती है। इस प्रकार का झूझ सयोजन दाना भाटी ने भी चित्रित किया^{१६} (देख पीछे) गहरे नीले रंग के उमड़ते बादल जो परदे की तरह लटके हैं की 'जाऊल'इन सफेद रंग से हुई है। बिजली की चमक, ऊपर रेलिंग के पीछे वृक्षावली, बीच के हिस्से में सादी पृष्ठभूमि में झूले का अंकन आदि दाना भाटी के चित्रों के काफी निकट है। जीसत आकार की पुराने आकृति में चपटा माथा, नुकीली नाक, दाढ़ी मूछविहीन मांसल कमनीय चहरे, ऊपर की ओर उठी सामान्य रूप से लम्बी आँखों का सुन्दर अंकन हुआ है। मृदावृत्ति का प्रकार कुछ कुछ दाना भाटी के चित्रों के निकट है। इस चित्र में जीसत आकार का स्त्री आकृतियों का लम्बा मुँह, ठालुवा एवं अधिक चौड़ा माथा, सामान्य रूप से लम्बी गदन एवं आप तथा बीच से दबी नाक का नुकीला घोर चित्रित हुआ है। वेशभूषा पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में भी है। चित्र में लाल एवं नीले रंग की प्रधानता है।

हिम्मताराम एवं वृंदावन

यह चित्र उम्मेद भवन, जोधपुर के संग्रह में है। इस पर लेख है 'श्री हिम्मताराम जी से जयराम जी नारो, नाजर श्री विनराविन जी करना। डोलिया रे कोठार १८७३।' अर्थात् यह १८१६ ई० में चित्रित हिम्मताराम वृंदावन का चित्र है। लम्बा चपटा मुख छोटा चपटा माथा, दाढ़ी मूछविहीन मांसल चेहरे, मांसल चेहरे के अनुरूप भारी गदन एवं ठुड्डी, जीसत आकार की आँख आदि माधोदास के पूर्वविवेचित चित्र के निकट है।

दाढ़ी मूछविहीन कमनीय भाव वाले मांसल चेहरे की अठारहवीं सदी के उत्तरार्ध के चित्रों पर (देख अध्याय-६) आधारित कहा जा सकता है। यद्यपि दोनों के चित्रण के प्रकार में भिन्नता है फिर भी

सौम्य स्नेह भावों की अभिव्यक्ति में समानता है। साथ वैठी किशोरवय की आकृतियों का चित्रण भी उचित वग के चित्रों के प्रभाव में हुआ है। यहाँ वेशभूषा में कमर पर अत्यधिक चौड़ा कमरबन्द, जैकेट-नुमा वस्त्र, घुटने तक का चूस्त जामा, उमठी हुई चपटी पगड़ी पर बैंगनी रंग की धारिया एवं कोणीय पाड़ वाले कुशन अवस्थित हैं। ये इस काल में लोकप्रिय हुए।

महाराजा मानसिंह एवं नाथजी

इस चित्र में मानसिंह के सामने वैठी आकृति की शरीर रचना, दाढ़ी मूठविहीन मासल मुखकृति, सुडोल ठुड्डी, चपटा माथा, नुकीली नाक, उमठी हुई चपटी पगड़ी का अंकन 'हिम्मताराम-वृन्दावन' के पिछले चित्र में अत्यन्त निकट है। मानसिंह की मुखकृति की ऊपर की ओर खिंची आँखें, घने गलमुच्छे, भरे भरे चेहरे का चित्रण अमरदास भाटी के १८१४ ई० वाले चित्र (चित्र-४२) के निकट है। उंची पगड़ी का चित्रण भी दोनों चित्रों में एक जैसा है। वेशभूषा में जामे के घेर के नीचे फली चुनटों के अंकन से एक पटन सा बनाया गया है। यही पटन माधवदास के झूले पर 'नायक नायिका' वाले चित्र में है पर वहाँ इतना स्पष्ट नहीं है।

मध्य आकृतियों की भाँति सहायक आकृतियों का अत्यन्त उत्कृष्ट एवं प्रभावशाली चित्रण हुआ है। मानसिंह के पीछे पड़े सेवकों के जामे के साथ दुपट्ट का सामने से तिरछे नास वण्ड की भाँति का चित्रण भाटी चित्रकारों के चित्रों में १८२५-३० ई० के पास पास प्रचलित हुआ।

इस चित्र में दो परम्पराओं का साथ साथ चित्रण मिलता है। जैसे सामने से ऊँची उठी कोणीय पगड़ी एवं कलगीदार चपटी पगड़ी का चित्रण इस चित्र में एक साथ होना है। दाढ़ी मूठविहीन कमनीय चेहरे एवं घने गलमुच्छों से युक्त पौरुष भाववाली मुखकृति दोनों प्रकार की पुरुष आकृतियों का एक साथ चित्रण हुआ है। अतः यह चित्र उत्प्रेक्षनीय है। भवन के अन्दर कक्ष के चित्रण में उद्ये होता है। लाल, नीले आदि रंग माधोदास के पूर्वविवेचित 'झूले पर नायक नायिका' वाले चित्र के निकट है।

दरबार में राजा रानी

इस चित्र^{४०} में भारी आकृति का मासल चित्रण दाढ़ी मूठविहीन कमनीय चेहरा, चपटा माथा, छोटी नाक, चौड़ी आँख आदि का अंकन माधोदास के पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में है। स्त्रियों के नुकीली नाक आदि का अंकन पूर्वविवेचित 'झूले पर नायक नायिका' वाले चित्र से थोड़ा हटकर है।

नीचे के कक्ष में चित्रित राजा की भारी भरकम आकृति, माथे की सींग में ठोड़ी उनी^{४१} अंकन १९वीं सदी के उत्तरार्ध के चित्रों में लोकप्रिय होता है। इस चित्र में माधोदास की मनी^{४२} एवं भिन दोनों ही प्रकार के अंकन हैं। संभव है कि माधोदास की यह आद की कृति है।

देवी की पूजा करते राजकुमार^{४८}

इस चित्र में माधोदास के अग्र चित्रों से हटकर रेलिंग के पीछे अपेक्षाकृत घनी वृक्षावली का अंकन हुआ है। ऊपर की ओर उठते हुए लहरदार बादलों का अंकन भाटी चित्रकारों के अग्र चित्रों की परम्परा में है। राजकुमार की मासल आकृति, दाढ़ी-मूँछविहीन मासल चेहरा, कान के पास की लट, छोटी नुकीली नाक, लम्बी आँख आदि का अंकन इस वर्ग के अग्र चित्रों की परम्परा में है। देवी की मासल मुखाकृति लम्बी आँख, छोटी नाक, छोटी गर्दन आदि अग्र चित्रों से हटकर है।

महामंदिर की जाता जुलूस

इस चित्र^{४९} के ऊपर लेख (लेप-२) है—“लालाजी श्री मानसिंह जी श्री सीधनाथ सिंह जी, श्री सरप सिंह जी, श्री रत्न सिंह जी श्री महामंदिर नाथ सजन में पधारिया सवत १९६७ महामसुद ७ नै सीज असवारी री तस्वीर बतम-चोतारा माधोदास राहा न री।” अर्थात् माधोदास भाटी ने इसे १८३२ ई० में चित्रित किया। लालसिंह जी अपने साथियों के साथ महामंदिर की ओर जा रहे हैं। महामंदिर जोधपुर में नाथ सम्प्रदाय का प्रसिद्ध मंदिर है जिसे मानसिंह ने बनवाया।

इस प्रकार के जुलूस के दृश्य १९वीं सदी में काटा एवं मेवाड़ शैली में बहुत चित्रित हुए हैं।^{५०} मारवाड में भी १८२५-३० ई० के बाद इस प्रकार के चित्र काफी चित्रित हुए हैं। यह चित्र अपेक्षाकृत बड़े आकार का है।

इस चित्र में काफी भीड़ है एवं आकृतियों का स्पष्ट अंकन नहीं है। जुलूस की भीड़ में आकृतियों के चेहरे भाटी चित्रकार के अग्र चित्रों की भाँति लम्बे चपटे मुँह, चपटे माथे, नुकीली आँखें एवं नाक तथा घने गलमच्छे युक्त हैं। लालसिंह के अंकन में दाढ़ी मूँछविहीन कमनीय चेहरा इस वर्ग के चित्रों की परम्परा में चित्रित हुआ है। पहाड़ी के किनारे अत्यंत छोटे वृक्षों की कतार चित्रित हुई है जो कगरेदार किनारे जैसी दिगती है। पहाड़ों के पीछे वृक्षों की कतार का चित्रण पूर्वविवेचित चित्रों की ही भाँति है। ऐसा अंकन अग्र चित्रों पर भी प्रचलित रहा है। चौड़ी रेखा से पहाड़ों का चित्रण पूर्वविवेचित चित्रों में नहीं मिला है। पहाड़ियों के बीच बीच में भी वृक्षों का अत्यंत स्वाभाविक चित्रण हुआ है। ऊपर लम्बे छोटों से पहाड़ियों का चित्रण ‘शिवदास भाटी’ के चित्रों की परम्परा में है (आगे देखें)। चित्र में घनी पहाड़ियों का मैदान के विस्तार का मुशकलातपूर्वक अंकन हुआ है।

रूपहनी दातेदार रेखाओं से घिरे अर्द्ध गोलाकार बादलों का चित्रण १८१४ ई० के ‘संगीत का आनंद लेते मानसिंह’ वाले चित्र (चित्र ४१) के निकट है। पर यहाँ बादल अधिक बड़े आकार के हैं एवं उनका स्पष्ट चित्रण हुआ है। चित्रकार माधोदास ने चित्र में चारों ओर गाढ़े रंगों का प्रयोग किया है पर संयोजन के मध्य में हल्के रंगों द्वारा मुख्य विषय को अधिक उभारा है। चित्र में छाया प्रकाश का सफल प्रयोग हुआ है। इस चित्र में अत्यधिक भीड़-भाड़ है, सभी आकृतियाँ एक जैसी हैं तथा स्थिर एवं भावहीन हैं।

चित्रकार माधोदास के चित्रों में अपेक्षाकृत आकृतियाँ भावहीन एवं बेजान हैं। मासल स्त्रण मुखाकृति है। आमतौर पर पठ्मि में अग्र चित्रकारों का अपना हरियानी का अंकन भी कम है। पृष्ठभूमि सादी है, पर साफ मुखरा संयोजन है। रेखाएँ गहरी हैं। आकृतियाँ ठिगनी चित्रित हुई हैं।

लाल, नीले आदि रंगों का प्रयोग अधिक हुआ है। ऐसा प्रतीत होता है कि माधोदास ने १८१०-१५ ई० से लेकर लगभग १८३५ ई० तक चित्रण किया होगा।

चित्रकार शिवदास भाटी के चित्र

पीछे हम १९वीं शती के प्रारम्भ में मारवाड चित्रशैली में भाटी घराने के एक परिवार की दो पीढ़ियों (अमरदास एवं दाना भाटी) के चित्रकारों के बनाए चित्रों की विवेचना कर चुके हैं। इस परिवार की अगली पीढ़ी के चित्रकार की चर्चा आगे करेंगे (देखें आगे)। मारवाड शैली के १९वीं शती के विकास में भाटी चित्रकारों का महत्वपूर्ण योगदान था। इसी भाटी घराने के अन्य चित्रों की विवेचना भी पीछे की गयी है। एक अन्य चित्रकार की दो पीढ़ियों उदयराम भाटी एवं शिवदास भाटी के चित्र मिलते हैं। चित्रकार उदयराम १९वीं शती में मारवाड शैली का चित्रकार था। (लेख-घ), पर चित्र उपलब्ध न होने के कारण यहाँ चित्रकार उदयराम के चित्र की विवेचना संभव नहीं। उदयराम नारायणदास के घराने से सम्बंधित था इसका कहीं उल्लेख नहीं मिलता है। परन्तु शिवदास भाटी की प्रारम्भिक कृति दाना भाटी की शैली से बहुत दूर नहीं है जिससे इसके नारायणदास के परिवार के निकट होने की ही संभावना प्रतीत होती है।

चित्रकार शिवदास भाटी के चित्रों की पर्याप्त संख्या एवं उनमें विविधता देखते हुए यह कहना अनुचित नहीं होगा कि वह दाना भाटी के समकक्ष मारवाड का दूसरा प्रमुख चित्रकार था। शिवदास ने दाना भाटी से लगभग १० साल बाद चित्रण आरम्भ किया होगा। हमें उसका चित्रित किया १८२२ ई० का पहला तिथियुक्त चित्र मिलता है। संभवतः उसने १८२० ई० के आसपास चित्रण आरम्भ किया। आरम्भ में शिवदास भाटी की चित्रशैली दाना भाटी से प्रभावित थी, पर बाद में शैली काफी बदल गयी (आगे देखें)।

शिवदास भाटी ने नाथ सम्प्रदाय से सम्बंधित ढेरों चित्र चित्रित किये। ये सभी चित्र उम्मेद भवन, जोधपुर के संग्रह में संग्रहीत हैं। कुछ विद्वानों ने भी शिवदास के चित्र की सूची एवं लेख दिया है, पर चित्र प्रकाशित नहीं किया है। चित्रकार शिवदास की शैली रूढ़ नहीं है। इसमें हमें लगातार बदलाव दिखायी देता है, पर बाद में उसकी शैली निर्जीव हो जाती है।

महाराजा मानसिंह की शबोह^१

यह चित्र (चि० ५४) उम्मेद भवन जोधपुर संग्रह में है। चित्र के पीछे लेख (लेख-न) है^१ 'श्री श्री महाराजाधिराज महाराजा श्री श्री मानसिंह जी री सजी, सरहयु, ममराजम्बरी। सवत १८७६।

नीचे लिखा है सभी की चोतारें भाटी शिवदास, डोलिया री कोठार।

अर्थात् मानसिंह की यह शबोह १८२२ ई० में चित्रकार भाटी शिवदास ने बनायी।

मानसिंह की लम्बी स्वस्थ आकृति में लम्बा चपटा चेहरा, नोकीली नाक, डालुवा माथा, छोटी भरी गदन, घने गलमुच्छे बड़ी पलकी वाली लम्बी पत्तीनुमा आँखें चित्रित हैं। दोनों कंधों को ढकता डुपट्टा पूर्ववर्ती चित्रों की अपेक्षा चौड़ा है। पखेनुमा घेर एवं लम्बी अँचो पगड़ी का चित्रण पूर्ववर्ती चित्रों के निकट है।

पृष्ठभूमि के अंकन में कई पहलवाली बारादरी, भीतरी दीवार के अभिप्राय, कक्ष के अन्दरूनी हिस्से की गहराई को पम्पेविल्व द्वारा खम्भों के चित्रण, कक्ष के छन की ऊँचाई आदि को अत्यंत कुशलतापूर्वक दिखाया गया है। ये तत्व मारवाड शैली के चित्रों में १६वीं शती के प्रारम्भ से दिखायी पड़ते हैं। इस पर आधारित या इसके अत्यंत निकट वास्तु का चित्रण १८२६ ई० के दाना भाटी के चित्र (चित्र ७७) में अत्यन्त कुशलता से चित्रित किया गया है। १८२६ ३० ई० के आसपास दाना भाटी के कई चित्रों (चित्र ७८-७९) में इस आधार पर और भी विस्तृत अंकन मिलता है। वास्तु का इस प्रकार का अंकन राजस्थान के समकालीन अन्य चित्रण के द्रो से भिन्न है।

रेलिंग के पीछे थोड़ी दूर तक फूलों की बगारी का रुद्धिबद्ध मयोजन अठारहवीं सदी के मध्य में आसपास की परम्परा में चित्रित है। दाना भाटी के चित्रों में इस प्रकार थोड़ी दूर तक रेलिंग के पीछे वृक्षावली का अंकन अष्ट गोलाकार कपरेदार भाग में छोटे छोटे फूलों के घने अंकन के साथ केले के पत्तियों का चित्रण है। दाना भाटी के चित्रों में अष्टगोलाकार हिस्सों के अंदर भी पूरे में पत्तियों के अष्ट गोलाकार क्षुब्धों का सीमाहीन सा अंकन प्रतीत होता है। सफेद हरे सुनहरे रंगों की अत्यंत आकर्षक रंगयोजना है। आकर्षक रंगयोजना, बारीक रेखाओं एवं उत्कृष्ट तैयारी के साथ चित्र भव्य प्रतीत होता है।

महाराजा मानसिंह के सेवक को उपदेश देते हुए गुरु जलधरनाथ

यह चित्र लेखयुक्त है जिसके अनुसार इसे १८२६ ई० में चित्रकार शिवदास भाटी ने चित्रित किया। इस चित्र की शैली के अत्यंत निकट १८२६-३०-३१ ई० के चित्र पर्याप्त सट्टा में उम्मेद भवन, जोधपुर में संग्रहीत हैं जिसमें से कुछ चित्रों पर शिवदास भाटी के नाम हैं और कुछ पर नहीं हैं। पर शैली के अनुसार सभी चित्र चित्रकार शिवदास के प्रतीत होते हैं। फलतः नाथ सम्प्रदाय से सम्बन्धित चित्र इस चित्रकार ने बड़ी सट्टा में बनाये हैं।

यहाँ इस चित्र में पृष्ठभूमि एवं अग्रभूमि का संयोजन परम्परा से विस्तृत हटकर है। लम्बी ढोको वाली पहाड़ियों का चित्रण १८वीं सदी के उत्तरार्द्ध से ही मिलने लगता है। पर यहाँ लम्बे ढोको से तिकोने शिलाखंड चित्रित किये गए हैं जिसके किनारे सुनहली रेखाएँ हैं। नैसर्गिक स्वाभाविक अंकन के बजाय यहाँ वक्ष पहाड़ियों आदि में कृत्रिमता एवं अलंकारिकता है। हटके गहरे गुलाबी रंग की पहाड़ियों के बीच घास के जुट्टों का घना अंकन है। छोटे तनों पर गोल किनारे वाले बड़े वक्षों का घना अंकन है। लम्बी-लम्बी बारीक पत्तियों के गोल झण्डे सुनहली रेखाओं से घिरे हैं। सुनहले रंग का इस प्रकार का प्रयोग पूर्ववर्ती चित्रों में नहीं मिलता है। पहाड़ी के पीछे टेढ़े मेढ़े किनारों वाली नदी एवं उसके पीछे दूर वक्षों की पवित्र एवं उड़ते पक्षियों द्वारा पम्पेविल्व दिखाया है। अग्रभूमि में लम्बी नुकीली पत्तियों के लम्बे वक्षों की कतार है। बीच बीच में सुनहली पीली करीनुमा पत्तियाँ हैं। हरे रंग के कई 'शेड' का सुनहले रंग के साथ अद्भुत प्रयोग किया गया है।

जलधरनाथ की आकृति दाना भाटी के चित्रों की भाँति है जिसमें अण्डाकार चेहरा, नुकीली ठुड्डी, नुकीली नाक, लम्बी खिची आँख का चित्रण है। पर यहाँ गालों पर उबल चित्र की भाँति मॉडलिंग तथा लम्बी खिची आँखों की बड़ी पलकों का अंकन नहीं है।

राजा बह्तावरसिंह एव रानी चूडावती^{१३}

यह चित्र (चित्र-७०) पर भी तिथि एव चित्रकार शिवदास भाटी का नाम है। चित्र के पीछे लेख है^{१४}

कमल चितारा भाटी शिवदास, उदयराम भारा री

सवत १८८७ मागशीप बदी ८

अर्थात् यह १८३० ई० में उदयराम के पुत्र भाटी शिवदास द्वारा चित्रित हुआ।

इस चित्र में आकृतियों के अंकन में नायक का चेहरा दाना भाटी के पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में अधिक लम्बा, चपटा एव चौड़ा है। ढालुवें माथे का अंकन भी भिन्न प्रकार का है। यद्यपि गदन पर वालों की लट दाना भाटी के चित्रों (पीछे देखें) में भी मिलती है, पर यहाँ वाल घुघराएँ एव अधिक सघने हुए हैं। बड़ी लम्बी आँख के ऊपरी किनारे भी अंदर की ओर घूमे हुए हैं। चौड़ी गदन एव चौड़े कंधों का अंकन हुआ है। ये सभी तत्व दाना भाटी के चित्रों से अलग शैली में हैं।

इसी प्रकार नायिका के अंकन में अपेक्षाकृत अधिक लम्बा, चौड़ा चेहरा, नायक जैसी बड़ी लम्बी आँखों वाली, उभरे होठ ऊपर की ओर उठी गदन से कोण बनाती ठुड्डी का अंकन पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न शैली में है। नायिकाओं के अंकन में पीछे की ओर झुका सिर तथा आगे से अकड़ी मुद्रा है। इस प्रकार का चित्रण दाना भाटी के चित्रों में नहीं है। साफ सुथर खुले सयोजन एव स्पष्ट अंकन के कारण चित्र आकर्षक लगता है। रेखाएँ प्रवाहमय हैं।

उद्यान में नायक नायिका^{१५}

इस चित्र (चित्र-५६) में नायक के अंकन में अपेक्षाकृत अधिक लम्बा चौड़ा एव चपटा चेहरा, लम्बी आँख में ऊपर की ओर घूमे किनारे, बड़ी पलकें, ढालुवाँ माथा, नुकीली नाक, चौड़ी गदन एव चौड़े कंधे चित्रकार शिवदास द्वारा चित्रित पिछले चित्र के अत्यंत निकट हैं। इसी प्रकार नायिका का अपेक्षाकृत अधिक लम्बा चपटा चेहरा, गदन से कोण बनाती ऊपर की ओर उठी ठुड्डी, उभरे होठ, लम्बी आँखें आदि का अंकन भी उक्त पूर्वविवेचित चित्र के निकट है। यहाँ ठुड्डी और अधिक सुडौल, आँखें अधिक आकर्षक गाल अधिक मांसल अंकित हुए हैं। सहज सौम्य भाव दोनों चित्रों में एक जैसे है।

इस चित्र के सयोजन में नवीनता है। सामने अर्द्ध गो-नाकार नदी जैसा चित्रण अन्यत्र हम कहीं नहीं पाते हैं। पीछे दूर तक फूल पौधों के अंकन में ताजगी है। यद्यपि यहाँ भी फूल पत्तियों के गोल गोल शम्पो का अंकन हुआ है पर ये दाना भाटी की शैली से भिन्न शैली में हैं। रेखाओं से लम्बी पतली पखुडियों वाले फूल पत्ती, लम्बी रेखाओं से पंखे के आकार के फूलों का चित्रण हुआ है। इस प्रकार चित्रण से चित्रकार शिवदास भाटी की विशेषता प्रतीत होती है। लाल नारंगी, पीले संकेत फूलों की रंग योजना अत्यंत आकर्षक है। उड़ते बगुल, वक्षों पर बैठे मोर, नाचते भीरों का जीवन्त चित्रण हुआ है। वातावरण रमणीय प्रतीत होता है।

हल्के हरे रंग की पृष्ठभूमि में रूपहले, स्लेटी रंग की पगडंडी, तीखे रंगों के फूलों, सुनहले रंग की प्रचुरता के साथ वेशभूषा का चित्रण हुआ है। पृष्ठभूमि का हल्का हरा रंग उन्नीसवीं सदी में मारवाड के चित्रों में लोकप्रिय होता है।

स्त्रियों के साथ ठाकुर श्री बख्तवार सिंह जी

यह चित्र (चित्र-५७) इलाहाबाद म्यूजियम के संग्रह (एक्स न० ६) में है। इस चित्र के पीछे लेख (लेख-५) है

“ठाकुर राजा श्री बख्तवार सिंह जी,
कलम चितारा भाटी शिवदास री”

चित्रकार शिवदास के चित्रों में लगातार पृष्ठभूमि, आकृति, वेशभूषा आदि के अंकन में बदलाव दोखता है।

यहां राजा की आकृति अपेक्षाकृत लम्बी है। लम्बा पतला चेहरा, पतली लम्बी नुकीली नाक का अंकन भी पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न है। स्त्री आकृतियों का लम्बा पतला चेहरा, लम्बी गदन, ऊपर उठी आकण्ठक ठुड्डी उमरे हाठ, खंडो नुकीली नाक, अर्द्ध गोलाकार ढालुवा माथा आदि अन्य चित्रों की ही भांति हैं। वेशभूषा में नवीनता है। राजा का धारीदार जामा, महीन छोट का दुपट्टा पहली बार यहां विचित्र हुआ है। पीछे खंडी स्त्रियों की बोली अत्यंत छोटी है तथा पारदर्शी घूघट का कुशलता-पूर्वक चित्रण हुआ है। लम्बी डोरियों से रेलिंग से बंधे चढ़ावे का अंकन भी पहली बार हुआ है। पृष्ठभूमि का हरा रंग इस बाल में लोकप्रिय हो गया था। यद्यपि चित्र में देखाए बारीक एवं बढियाँ तैयारी है परन्तु राजा के चेहर पर काफी जकड़न है पर वे भावहीन जकड़ी मुद्रा में हैं। ऊपर बादलों की कगुरेदार झालर का चित्रण पहली बार हुआ है। इस अंकन में पहले वाले जोरदार अंकन का अभाव है।

राजा के समक्ष दो स्त्रियां

इस चित्र (चित्र ५८) इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह (एक्स न० १०६७) में है। इस पर लेख (लेख फ) है

“तत्स्वोर चीतारा भाटी शिवदास उदेरा ”

१८६१

अर्थात् १८६४ ई० में चित्रकार शिवदास द्वारा चित्रित है। यह चित्र मारवाड शैली की पूर्व परम्पराओं से कुछ हटकर है।

राजा का लम्बा चपटा भारी चेहरा, घने गलमुच्छे, चपटा माथा, नुकीली आख-नाक, ठेठ मारवाड शैली की परम्परा में है। स्त्रियों का लम्बा मांसल भरे गालों वाला चेहरा, छोटी गदन, छोटी सुडौल मांसल ठुड्डी, चपटा माथा, सीधी छोटी नुकीली नाक, पूर्ववर्ती चित्रों से भिन्न है। गालों पर कसाव है। खुले घुघराले वालों की शोडिंग शिवदास भाटी के अन्य चित्रों में नहीं मिलती। यहाँ मुगल प्रभावों में अंकन हुआ है। सिर पर पगड़ी का अंकन भी मुगल चित्रों पर आधारित है पर यहां उसका प्रकार बदल गया है। आभूषण भी मुगल प्रभावित है।

तीनों आकृतियों का सुनहले काम का छोटदार पायजामा, सफेद जामदानी का पारदर्शी जामा, बगल में दवे दुपट्टे का अंकन जिसमें सोने का काफी काम है तथा सिर पर चपटी भारी पगड़ी का चित्रण पहले के चित्रों में नहीं है। तीनों आकृतियों के चेहरे पर सुंदर कमनीय भाव है।

मारवाड शैली का तृतीय चरण अथवा अंतिम युग

पृष्ठभूमि सपाट सलेटी रंग की है, ऊपर नीले गुब्बारे के आकार के ऊपर उठते बादलों से आकाश दिखाया गया है। अग्रभूमि में असामान्य कटाव वाले किनारों वाली नदी का अकन मारवाड का प्रचलित पैटर्न था जो यहाँ भिन्न प्रकार से चित्रित हुआ है।

नृत्य संगीत का आनन्द लेते राजा-रानी

यह चित्र बी० जे० इस्टोर्ट्यूट अहमदाबाद संग्रह (एक्स न० १४००६) में है। चित्र के पीछे लिखा है—“कलम शिवदास ।” इस विषय पर कई चित्रों की विवेचना हमने की है। प्रस्तुत चित्र में शैली अत्यधिक कमजोर हो गयी है। यह संभवतः १८४०-४२ ई० के लगभग मानसिंह काल के अंतिम वर्षों का चित्रण है। रेखाएँ बेगवान एवं प्रवाहमय नहीं रही। शिवदास भाटी के पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में शैली अत्यन्त कमजोर हो गयी है। इस चित्र में वास्तु का सुंदर अकन भी पूर्ववर्ती चित्रों से भिन्न है। दुमजिले कक्ष का सीधा सा चित्रण पीछे की अन्य इमारतों की खिड़कियों एवं सामने कई पहलुओं वाली बारादरी का खुला चित्रण सुंदर है। आकृतियाँ छोटी एवं ठिकनो हो गयी हैं। छोटी गदन, मासल चेहरा, उठी हुई ठुड्डी, मासल गाल, आँख, चपटे माथे आदि का काफी कमजोर अकन हुआ है।

नायक की आकृति का पूर्व परम्परा में लम्बा चपटा चेहरा, चपटा माथा, नुकीली नाक, घने गलमुच्छों का चित्रण हुआ है पर रेखाएँ कमजोर हैं। नीले रंग का प्रचुरता से प्रयोग हुआ है। उमड़ते बादल पूर्व परम्परा में हैं। चित्रकार ने वास्तु में पसपेक्टिव सुंदर ढंग से दिखाया है। आकृतियों के भाव में कृत्रिमता लगती है।

शिवदास भाटी के चित्रों की विवेचना के बाद उसकी विशिष्टताओं का ज्ञान होता है। यहाँ हमने अधिकांश उसके नामयुक्त चित्रों की विवेचना की है। पर शैली की निकटता के आधार पर शिवदास के चित्रित मारवाड के अथवा कई महत्त्वपूर्ण चित्र हैं। कई विद्वानों द्वारा प्रकाशित ‘वारहमासा’ की प्रतियों का चित्रण संभवतः चित्रकार शिवदास ने ही किया है।

पिछले चित्रों में हमने इससे चित्रण के विविध स्तर देखे। आरम्भ में यह घनी पृष्ठभूमि वाले चित्रों का चित्रण कर रहा था तथा वनस्पति के अकन में अत्यंत दक्ष था। छोटे लाल, नारंगी फूल, पत्तों के आकार का अर्द्ध गोलाकार फूलों का चित्रण, सुनहली रेखाओं से घिरे भुलाबी रंग के अपेक्षाकृत कम लम्बे ढोकों से तिकोने शिलालेखों का चित्रण अथवा चित्रकारों से भिन्नता दिखाता है। शिवदास ने सुनहली रेखाओं से घिरे पेड़ों का चित्रण किया है। जटिल संयोजन का भी साफ सुथरा स्पष्ट अकन किया है। चित्रों की तैयारी अपेक्षाकृत अधिक उत्कृष्ट है। भव्यता एवं बारीकी है।

बाद के चित्रों में पृष्ठभूमि बिल्कुल सादी हो गयी है फिर भी चित्रों की तैयारी उत्कृष्ट है।

शकरदास भाटी की चित्रशैली

शकरदास भाटी के पूर्वजों की दो पीढ़ी के चित्रकारों (अमरदास, दाना भाटी) की विवेचना हम पिछले पन्नों पर कर चुके हैं। चित्रों पर मिले लेखों के अनुसार वभूत भाटी एवं शकरदास दोनों ही दाना भाटी के पुत्र थे। संभवतः शकरदास बड़ा पुत्र था। प्राप्त चित्रों के आधार पर हमें दो ही चित्रों पर

शकरदास का नाम मिला है। पर इन दोनों चित्रों की शैली से निकट समानता के आधार पर अथ कई चित्रों के शकरदास द्वारा चित्रित होने की संभावना होती है। शकरदास के चित्रों को देखने से प्रतीत होता है कि यह मारवाड दरबार का प्रमुख चित्रकार रहा होगा।

उक्त दो चित्रों में से एक चित्र पर सिर्फ शकरदास का नाम है जिसे मार० के० टडन ने लगभग १८३०-३५ ई० का माना है जो तक सगत प्रतीत होता है। यह 'वारहमास' चित्रावली का चित्रण है। दूसरा चित्र १८५७ ई० का है जिसमें महाराजा तख्तसिंह कुवकुटवाहिनी देवी की पूजा कर रहे हैं। शकरदास के उक्त दोनों चित्रों की शैली के निकट वाले चित्र प्रायः १८३५-१८६० ई० के बीच के प्रतीत होते हैं। १८५७ ई० वाले चित्र के आधार पर यह संभावना होती है कि शकरदास ने संभवतः १८६० ई० तक चित्रण किया।

वैशाख मास (वारहमास का चित्रण)

यह चित्र (चित्र ५६) मार० के० टडन के व्यक्तिगत संग्रह में है।^{१०} इस पर लेख (लेख-ब) है "चित्तारा भाटी शकर दाना री"।

अर्थात् यह दाना भाटी का पुनः है। यहाँ नायक का लम्बा बपटा चेहरा, ऊपर की ओर घूमो लम्बी आँखें, नुकीली नाक, गदन तक के घुघराले गलमुच्छे आदि का अकन दाना भाटी एवं शिवदास भाटी की परम्परा में ही है।

स्त्री आकृतियों के अकन में अपेक्षाकृत ठिगनी आकृतियों का लम्बा मुख, काफी छोटा अद्ध गोलाकार माथा, गर्दन से कोण बनाती ठुड्डी, नुकीली नाक एवं उभरे होठों का चित्रण हुआ है। यह अकन पूर्वविवेचित चित्रों से कुछ हटकर है। लम्बी आँखों के दोनों किनारे ऊपर की ओर घूमे हुए हैं जो शिवदास भाटी के चित्रों में भी मिलते हैं पर शकरदास के चित्र में आँख अपेक्षाकृत अधिक पतली है। गदन से कोण बनाती ऊपर की ओर उठी ठुड्डी का अकन चित्रकार शिवदास भाटी के चित्रों के निकट है, पर उसके चित्रों में ऊपर उठी सुझील ठुड्डी का आकषक अकन हुआ है। बीच से धँसो नाक का छोर नुकीला है।

पृष्ठभूमि के अकन में सामने फीवारों की कतार में नवीनता है। पसपेक्टिव से कक्ष के अंदर का विस्तार, खम्भों एवं उनकी घुड़ियों का अकन दाना भाटी के चित्रों (चित्र ४६) पर आधारित है। पर यहाँ पसपेक्टिव का कुशलतापूर्वक प्रयोग नहीं किया गया है। कक्ष की छत से टंगे झालरदार पखे के अकन में नवीनता है। मयोजन में कक्ष की ऊँचाई के समानान्तर फूलों का अकन, रेलिंग, कक्ष की छत के ऊपर चढ़वा, दायी ओर मण्डप, छत के पीछे पुनः फूलों की ब्यारी के अकन में नवीनता है। छोटे फूलों के घने अकन, ताड़ के पत्ता के आकार की पखुड़ियों के अद्ध गोलाकार झुप्पे शिवदास भाटी के चित्रों के निकट है। केले की सकरी पत्तियों का अकन पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न परम्परा में हुआ है। उड़ते वगुलों का उन्मुक्त अकन भी शिवदास भाटी के चित्रों के निकट है।

यद्यपि स्त्री आकृतियों का अकन पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में अनावपक प्रतीत होता है पर आकृतियाँ वेगवान एवं भावपूर्ण हैं। नायक के साथ साथ वास्तु एवं पृष्ठभूमि का सफल अकन हुआ है। नायिकाओं के अकन में भी रेखाएँ वेगमय एवं वारीक हैं।

माघ मास (बारहमासा) का चित्र^{१८}

इस चित्र की शैली शकरदास के चित्र के अत्यन्त निकट है। स्त्रियों के अङ्गन में अपेक्षाकृत ठिगनी आकृतियाँ, लम्बा चेहरा, ढालुवा छोटा माथा, लम्बी ऊपर की ओर घुमी आँखें, नीचे की ओर झुकी नाक का नुकीला छोर गदन से कोण बनाती ठुड्डी, उभरे होठ आगे से अङ्गुली मुद्रा शकरदास के पूर्वविवेचित चित्र के निकट हैं। शकरदास के चित्रों में नाक के नीचे होठ के ऊपर का हिस्सा उभरा रहता है। मानसिंह पर आधारित नायक की आकृति में थोड़ी भिन्नता है। आकृति अपेक्षाकृत ठिगनी है जिसमें मुख का छोटा अङ्गन हुआ है जो लम्बीतरा पर चपटा है। चपटा माथा खड़ी नाक लम्बी आँखों का चित्रण शकरदास की परम्परा में है। रेलिंग एवं उसके पीछे वक्षावली का घना अङ्गन है। आकाश में उड़ती चिड़ियों के जैसे बादलों के अङ्गन में नवीनता है। अपेक्षाकृत साफ् सुथरा सयोजन है।

उद्यान में राजा रानी

यह चित्र^{१९} भी शकरदास भाटी के चित्रों के अत्यन्त निकट है। रेखाएँ परिष्कृत एवं चित्र की तैयारी बढ़िया है। नायक का लम्बा चपटा चेहरा, चपटा माथा नुकीली नाक, ऊपर की ओर खिंची बड़ी आँखें शकरदास के चित्रों के निकट है। इसी परम्परा में स्त्री आकृतियों का छोटा ढालुवा माथे वाला लम्बा चेहरा, ऊपर की ओर उठी ठुड्डी, उभरे हाठ, नाक का नुकीला छोर लम्बी ऊपर की ओर खिंची आँखें चित्रित हुई हैं। इस परम्परा के पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में यहाँ आकृतियों का अङ्गन अधिक परिष्कृत है। नायिका के समकक्ष ही अङ्ग स्त्रियों का भी अङ्गन हुआ है।

पृष्ठभूमि के अङ्गन में पीछे उद्यान के चित्रण में नहे फूलों, ताड़ के पत्तों के आकार की रेखाओं के गोल झुप्पे एवं केले की पतली लम्बी पत्तियों का घना रुद्धिबद्ध अङ्गन है। सामने अग्रभूमि में थोड़ी दूर तक इसी प्रकार वक्षावली का आकषक अङ्गन परम्परा से हटकर हुआ है।

उद्यान की ऊँची दीवार एवं विशाल गोपुरनुमा दरवाजे के अङ्गन में भी नवीनता एवं भव्यता है। ऊपर मध्यनुमा कक्ष के ऊपरी हिस्से में शकरपारे एवं बैरी के अभिप्रायों के अङ्गन में भी नवीनता है। आकृतियाँ मुखर एवं भावपूर्ण प्रतीत हो रही हैं। आकृतियों एवं पृष्ठभूमि दोनों का उत्कण्ठ चित्रण हुआ है।

जलधरनाथ एवं सेविकाएँ

नाथ सम्प्रदाय से सम्बन्धित चित्र मारवाड दरवार में प्रायः सभी चित्रकारों ने बनाये हैं। शकरदास ने भी अवश्य ही ऐसे चित्रण किये होंगे। प्रस्तुत चित्र में स्त्रियों की औसत बदन की आकृति छोटी गदन थोड़ी ऊपर उठी अपेक्षाकृत अनाकर्षक ठुड्डी, छोटा ढालुवा माथा लम्बी नुकीली आँखें आदि शकरदास के पूर्वविवेचित चित्रों के निकट हैं।

जलधरनाथ का अङ्गन भी दाना भाटी एवं शिवदास के चित्रों से हट कर अपेक्षाकृत कम मासल, थोड़ा लम्बी एवं कम नुकीली नाक वाला अङ्गन हुआ है जो शकरदास की शैली में है। पृष्ठभूमि में सामने कगूरेदार मेहराव के वारीक फूल-पत्ती वाले अभिप्राय पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न हैं।

माता बहेराय की आराधना करते लक्ष्मि^{२०}

इस चित्र (चित्र ६०) पर निम्न लेख (लेख-भ) है^{२१} पीछे की ओर ऊपर—

संभव नहीं है। बभूत भाटी का यह एकमात्र उपलब्ध उदाहरण है। दाना भाटी के अन्य पुत्र शंकर भाटी के चित्रों की हमने पिछले पन्नों पर विवेचना की है। सौभाग्यवश बभूत भाटी का उल्लेख हमें १८६१ ई० की 'मरदुमसुमारी रिपोर्ट' (सेसर रिपोर्ट) में मिलता है जिसके अनुसार वह कुछ समय पूर्व तक चित्रण कर रहा था। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि संभवतः १८८०-८५ ई० तक बभूत भाटी चित्रण कर रहा था। यह भी संभावना होती है कि बभूत भाटी शंकरदास भाटी का छोटा भाई था और मारवाड शैली का अंतिम चित्रकार था।

चित्रकार मोताराम की शैली

जोधपुर के उम्मेद भवन संग्रह में मानसिंह द्वारा 'साग' से निशानेवाजी के अभ्यास का एक चित्र है। जो लेख (लेख-म) के अनुसार मोताराम चित्रकार द्वारा चित्रित है। इस चित्रकार का एक मात्र उपलब्ध उदाहरण यही है इसके विषय में हमें कोई और जानकारी भी नहीं है। परंतु इसके चित्र की शैली के आधार पर यही संभावना होती है कि यह भाटी घराने का ही चित्रकार होगा। हमें प्रायः लेखों में चित्रकार के नाम के साथ 'भाटी' नहीं मिलता। ऐसे अनेक उदाहरण हैं। अतः चित्रशाला के कलर्क ने मोताराम के नाम के साथ भाटी नहीं लिखा तो कोई आश्चर्य नहीं।

साग से निशाने का अभ्यास करते राजा**

इस चित्र (चित्र-६१) पर तिथि नहीं है पर संभावना है कि यह मानसिंह के काल में ही बना। तख्तसिंह के उपलब्ध चित्रों के आधार पर उनकी वेशभूषा घेरदार जामे के स्थान पर चुस्त पायजामा एवं घटनों तक का कम घेरे का बगल से खला जामा है। यहाँ पैरों तक का पूरी बांहों का घेरदार जामा, चौड़ा पटका, सामने से तिकोनी ऊँची पगड़ी एवं इसी प्रकार की सहायक आकृतियों की वेशभूषा मानसिंह के काल के चित्रों के निकट है। यहाँ चित्रित गहरे वण की सहायक आकृतियों का अंकन मानसिंह के कई चित्रों के अत्यंत निकट है।

मानसिंह की छोटी गर्दन घने गलमुच्छे, चपटा माथा, नुकीली नाक का अंकन भाटी चित्रकारों की पूर्वविवेचित परम्परा में है। पठभूमि के अंकन में शैली में अन्तर है। सामने बयारी में दो ओर लम्बाई-चौड़ाई में फलों की दोहरी कतार अगल बगल चारों ओर रेलिंग से घिरी बारादरी का अंकन प्रचलित पैटर्न से थोड़ा अलग है। दोनों में फल-पौधों का अंकन दाना भाटी के पूर्वविवेचित चित्र में है। छोटी छोटी रेखाओं से पेड़ों के अर्द्धगोलाकार झण्डे जिवदास भाटी शंकरदास भाटी के चित्रों में भी है। पर यहाँ उनका स्वरूप कुछ बदला हुआ है। पक्षों के विवरणों को मोताराम ने अधिक बारीकी, घनेपन एवं शेडिंग से वृक्षनातापूर्वक उभागा है। पक्ष के तने छाया-प्रकाशयुक्त अत्यंत स्वाभाविक चित्रण है जो भुगल चित्रों के निकट है। शेडिंग से जगह-जगह से इसके उभारों को उभारता गहरे भरे रंग का वक्ष का तना वास्तविकता के निकट है।

यह एक सुंदर कति है। इस चित्र को देखते हुए निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि मोताराम उच्चस्तरीय चित्रकार था एवं उसकी अन्य कृतियाँ भी रही होंगी जो दुर्भाग्यवश अब उपलब्ध नहीं हैं।

भाटी घराने के अज्ञात चित्रकारों द्वारा चित्रित चित्र

भाटी घराने के आठ चित्रकारों की विवेचना करने पर स्पष्ट होता है कि उन्नीसवीं सदी में भाटी घराना ही मारवाड की दरबारी शैली का प्रमुख चित्रकार घराना रहा है। आरम्भ में इन पर गहरा मुगल प्रभाव था जो समय के साथ-साथ धीरे-धीरे कम होता चला जाता है। सभी चित्रकारों की शैली की विवेचना करने पर हम पाते हैं कि सभी चित्रकारों की अपनी मौलिक शैली थी पर सामान्य तत्वों के तौर पर कुछ तत्व सभी चित्रकारों की कृतियों में विद्यमान रहे, जैसे मानसिंह की छवि का नायक के रूप में चित्रण, सभी आकृतियों को लम्बी आँख का अंकन, नायक की वेशभूषा के दो-तीन प्रकार, लम्बा घेरदार पखेनुमा जामा, चौड़ा पटका, सामने से ऊँची कोणीय पगड़ी या सफेद रंग का बँगनी रंग की किनारी वाला घुटने तक का जामा, पायजाबा, सिर पर उभेठी हुई चपटी पगड़ी और अंत तक आते आते चुस्त पायजामा, कम घेर का बगल से कटा घुटनों तक प्रायः पारदर्शी जामा, उभेठी हुई चपटी पगड़ी, स्त्रियों की वेशभूषा में घेरदार लहंगा पुरुष के जामे की भाँति पखेनुमा घेर, पारदर्शी दुपट्टा दुपट्टे के अन्दर से जूड़े का चित्रण, गदन तक की गट, पृष्ठभूमि के अंकन में रॉलिंग के पीछे वृक्षावली, बादलों का दो-तीन प्रकार घुघराले मुड़े बादल जो प्रायः गहरे नीले रंग से चित्रित हुए हैं। इनके किनारे, सुनहली या सफेद 'आउटलाइन' सभी सिर्फ सफेद रेखाओं से बने घुघराले बादल, आकाश में उड़ते गुब्बारेनुमा बादल, लहरदार बादल फूलों के गुच्छों की तरह बादल, पृष्ठभूमि में गहरे नीले रंग का प्रयोग, सफेद वास्तु, लाल-पीली वेशभूषा, गहरे बँगनी रंग की प्रचुरता के साथ-साथ सुनहले रूपहले रंगों का अंकन आदि इन तत्वों को सभी चित्रकारों ने अपनी निजी शैली में विशिष्टताओं के अनुरूप अंकित किया।

ऐसे कई चित्र हैं निश्चित रूप से पूर्वविवेचित चित्रकारों में से किसी चित्रकार विशेष की शैली नहीं कहा जा सकता पर साथ ही इनकी शैली में भाटी घराने की उपरोक्त सामान्य विशेषताएँ भी विद्यमान हैं। संभवतः ये भाटी घराने के ही अज्ञात चित्रकारों की कृतियाँ हैं जिनका नाम अभी तक सामने नहीं आ सका है।

इनमें कुछ चित्र मानसिंह के शासनकाल के अंतिम दौर के प्रतीत होते हैं। कुछ चित्र उनके उत्तराधिकारी तटनसिंह के काल के हैं। १८४३ ई० में मानसिंह की मृत्यु के बाद तटनसिंह के आते हैं। तटनसिंह मानसिंह के दत्त पुत्र थे। ये मारवाड के नहीं थे बल्कि गुजरात के अहमदनगर से गोद आये थे। तटनसिंह काल के दो तिथियुक्त चित्रों (१८५३ एव १८५७ ई०) की हमने पीछे विवेचना की है। १८६१ ई० की 'मरदुमशुमारी रिपोर्ट' में बभूत भाटी (दाना भाटी के पुत्र) को कुशल चित्रकार कहा गया है, इसके अनुसार वह कुछ समय तक चित्रण कर रहा था अर्थात् वह तटनसिंह के काल के आरम्भिक वर्षों के चित्र मानसिंह के काल के चित्रों की भाँति उत्कृष्ट है पर प्रायः १८६०-६५ ई० तक पहुँचते पहुँचते ये प्राणहीन होने लगते हैं। यद्यपि ये पहले की भाँति जीवन्त और स्तरीय नहीं रहे, पर भाटी घराने के उक्त विशिष्ट तत्वों को हम अंत तक देखते हैं। १८२५-३० ई० तक मुख्य दृश्य के पीछे घनी हरीतिमा चित्रित होती थी, पर धीरे-धीरे उसका चित्रण समाप्त हो गया। बादलों के अंकन में भी यह परिवर्तन दिखलाई पड़ता है। आरम्भ के जोरदार अंकन जिसमें पानी से भरे काले घुमड़ते बादलों के स्थान पर या तो उनकी पतली पट्टी जिसमें वे नीले रंग की क्षालर के आकार के चित्रित होने लगते हैं अथवा उनका स्वरूप गुब्बारे के आकार का हो जाता है।

जैसा कि हमने ऊपर भी कहा है कि मानसिंह काल में स्फुट चित्रों की बड़ी सट्टा मिलती है जिस पर उनके चित्रकार का नाम उपलब्ध नहीं है।^{१५} इस वग के चित्रों का अध्ययन उनकी शली पर ही पूरी तरह आधारित है।

पृष्ठभूमि का अकन भी परम्परा से हटकर हुआ है। रेलिंग के पीछे छोटे परन्तु मोटे तनों पर विशाल वृक्षों की कतार का अकन है। ऊपर 'कामा' आकार की पत्तियों की गोल गोल सरचना भिन्न प्रकार की है। यहाँ वृक्षों के अकन में विविधता है जो पहले चर्चित चित्रों में नहीं मिलती है। वक्षावली के पीछे बहती नदी, पसपेवितव दिखाते हुए भदान एव पुन वक्षावली का अकन शिवदास भाटी के 'बारहमासा' के चित्रों के करीब है। बिल्कुल ऊपर वक्षावली के अकन में सुनहरी रेखाओं से घिर पत्तियों के गोल झुप्पे शिवदास भाटी के चित्रों के समीप है। फूल-पौधों के अत्यन्त बारीक अकन में सुनहली रेखाओं से घिरे छ पखंडियों वाले फूल, नतरनुमा नीचे की ओर लटके फूलों का अकन आदि नवीनता लिए हैं। नदी में तरती बैगवान आकृतियों एव असमतल तट के उतार चढ़ाव का सफलतापूर्वक चित्रण हुआ है।

अफीमचियों का चित्र^{१६}

इस चित्र (चि० ६२) में दो प्रकार के वृक्षों का अकन हुआ है। एक लम्बी पतली नुकीली पत्तियों वाले पड़ का चित्र परम्परागत वृक्षों के अकन से हटकर है। पृष्ठभूमि के तीन वृक्षों में ऊपर छोटी रेखाओं से गोलाकार सरचनाएँ एव 'कामा' आकार से पत्तियों का चित्रण १८वीं सदी के 'घनश्री रागिनी' वाले चित्र की परम्परा में है। अग्रभूमि में घास के झुप्पों, मैदान की असमतल भूमि फूल के बूटों एव बत्तखों का चित्रण भुगल चित्रों के निकट हैं।

आकृतियों के ढालुवे माथे, नुकीली नाक का चित्रण ठेठ मारवाडी शैली में है। अफीमचियों का असामान्य एव कृशकाय चित्रण हान के कारण परम्परा से हटकर विचित्रता है। संयोजन एव विषयवस्तु रूढ़िबद्ध चित्रण से हटकर है। १९वीं सदी में अफीमचियों का अकन प्रायः सभी शली में हुआ है। सभी चित्रों में इनके कृशकाय वाले अकन में समानता है। ऐसे चित्रों का संयोजन भी सभी चित्रों में मिलता-जुलता सा ही है। थोड़ी नाटकीयता एव हास्य का पुट भी दिखता है।

पालकी में महाराजा मानसिंह^{१७}

इस चित्र पर आधारित एक अन्य चित्र मगस के नीलाम बैटलाग में भी प्रकाशित हुआ है। इस चित्र (चि०-६३) में सामने सहायक आकृतियों के अलावा मानसिंह के साथ अन्य आकृतियों की ओसत शरीर रचना, लम्बी गदन, चौड़ा चेहरा, चपटा माथा, नुकीली नाक, ऊपर खिंची लम्बी आख, घन गलमुच्छे का अकन भाटी चित्रकारों की परम्परा में ही है। सहायक आकृतियों के अकन में पगड़ी का जाग का लहरदार हिस्सा एव पीछ उठी हुई छोटी सा कुलह का चित्रण देवगढ़ के चित्रों के निकट है।

सामने चल रहे सहायका की आकृतियों की छाटी गदन, चौड़े चपटे चेहरे, ऊपर की ओर उभेठी हुई मूछ, सिर पर चपटा पगड़ी व अकन में यद्यपि नवीनता है पर वे आकण्ड नहीं प्रतीत होते हैं। पृष्ठ-भूमि में चौड़ी कगूरदार अर्द्ध गोलाकार रखा द्वारा उठी हुई पहाड़ी के अकन में नवीनता है। चित्रकार

ने पहाड़ी की उठान, कगूरेदार उमड़ते बादल तथा पालकी के स्वरूप के तालमेल से सुन्दर संयोजन किया है। कगूरेदार बादलों का रूढ़िवद्ध अंकन हुआ है।

घुडसवारी करते वृद्ध राजा^{८८}

यह चित्र १८१७ ई० में चित्रित हुआ था। आकृतियों के चित्रण में धने गलमुच्छे, चपटा माथा, सामान्य रूप से नुकीली नाक एवं आख, कलगीदार चपटी पगड़ी, घुटनों तक के जामे का अंकन तथा सफेद रंग की जामुनी किनारे वाली छोटो का घुटनों पर तिरछा ऊपर की उठता छोर आदि अंकन १८१६ ई० के पूर्वविवेचित 'हिम्मताराम-वृंदावन' वाले चित्र (ऊपर देखें) के निकट है। यह अंकन भाटो चित्रकारों की परम्परा से है। यहाँ आकृतियाँ अपेक्षाकृत छरहरी हैं। वृद्ध व्यक्ति की घसी आँखें, चेहरे पर झुर्रियाँ एवं शिथिल भावों का स्वाभाविक चित्रण हुआ है। इस प्रकार का संयोजन विभिन्न संग्रहों में संग्रहीत है।

सोहनी महिवाल प्रेम कथा का दृश्य^{८९}

यह चित्र सोहनी महिवाल की प्रेमकथा पर आधारित है। अब यह इलाहाबाद संग्रहालय के संग्रह में है। चित्रकार ने संयोजन को बीच में बहती नदी द्वारा दो भागों में सफलतापूर्वक बाटा है। नदी के इस पार नगर का संकेत एक विशाल भवन से किया है तथा उस पार जंगल विभिन्न वृक्षों से दिखाया है। जंगल में बैठा महिवाल तीर छोड़ता हुआ अपनी प्रियसौ सोहनी की प्रतीक्षा कर रहा है जो घड़े की सहायता से नदी पार कर रही है। जंगल के बाद दूर पर नगर एक भवन से दिखाया है। दूर के दृश्यो यथा भवन, वृक्ष की पवित्र में पसपेक्टिव का सफल अंकन है। चित्र में गहरे एवं वृक्षों दोनों ही प्रकार के रंगों का सुन्दर तालमेल हुआ है। संयोजन १७वीं शती की चित्र परम्परा में ही है जो वाद में कम मिलता है। ऊपर एक चौड़ी रेखा के बीच थोड़ी-थोड़ी दूर पर कगूरेदार बादलों का अंकन इससे पूर्व नहीं दिखता। बाद में यह काफी प्रचलित हुआ है। लम्बी ढोकेदार पहाड़ियों का चित्रण १८वीं सदी के उत्तरार्द्ध से चला आ रहा है। कहीं दूर इमारतों का अंकन दाना भाटों के पूर्वविवेचित चित्र (ऊपर देखें) के अत्यन्त निकट है। इमारतों का अंकन, दायाँ ओर वृक्षों की कतार, अग्रभूमि में दाती ओर गुलोबी दीवार से घिरी इमारत, उसके इद-गिद वृक्षों की कतार आदि का अंकन इस काल में मारवाड-बीकानेर के चित्रों एवं चित्रित पोथियों में काफी प्रचलित है। इस चित्र में नदी के किनारे की हरीतिमा का अत्यन्त नसर्गिक चित्रण हुआ है। अर्द्ध गोलाकार रेखाओं से मैदान की ऊबड़-खाबड़ जमीन का वास्तविक चित्रण पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में है। पर यहाँ नदी के दोनों ओर के मैदान में छोटे-छोटे पोथे एवं पेड़ों का घना बेतरतीब चित्रण कम मिलता है। वृक्षों की संरचना में मोटे तने, घुमावदार शाखाएँ आम के वृक्ष, दक्कनी प्रभाव में लम्बी नुकीली पत्तियों एवं छोटी गोल चार-चार पत्तियों के झुपे, 'कामा' आकार पत्तियों की अर्द्ध गोलाकार संरचनाएँ पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में हैं। पर यहाँ वृक्षों के बीच में केले की पत्तियों का अत्यन्त सुन्दर चित्रण है। वृक्षों का अंकन इस काल तक आते-आते प्रायः सभी केन्द्रों पर एक जैसा होने लगता है।

नायक के चित्रण में मानसिंह की भाँति लम्बा चपटा चेहरा, मुडोल गदन एवं ठुड्डी, चपटा माथा, नुकीली नाक, उभेठी हुई चपटी पगड़ी है। नायक की वेशभूषा में हरे रंग के प्रयोग में नवीनता है।

नायिका के चित्रण में इस काल के स्त्री चित्रों की भांति लम्बी पतली आकृति, लम्बा चेहरा, सामान्य रूप से आकपक गदन एवं ठुड्डी, चपटा चौड़ा माथा, नुकीली नाक, ऊपर की खिंची लम्बी आँखों का अंकन है। नायिका की नारंगी एवं नीली वेशभूषा आकपक प्रतीत हो रही है। नायक एवं नायिका के चेहरे पर भावों की कुशल अभिव्यक्ति है। चित्र में गति एवं रमणीयता है। यह चित्र भारवाड के चित्रों में विविधता की पुष्टि करता है। रेखाएं वारीक, सशक्त एवं धुमावदार हैं। रंगयोजना अत्यंत आकपक है।

ग्रन्थ चित्र के पने

यह चित्र किसी ग्रन्थ चित्र के चित्रित पने हैं। यद्यपि ग्रन्थ चित्रों का चित्रण प्रायः लोक शैली में हुआ है, पर महाराजा मानसिंह के काल में दरबार के चित्रकारों ने 'रासलीला', 'गजेन्द्रमोक्ष', 'ढोला मारु', 'शिवरहस्य', 'शिवपुराण', 'सिद्धसिद्धांतपद्धति', 'नायचरित' आदि की सचित्र प्रतिमा तैयार की। ये सभी चित्र उत्कृष्ट कोटि के हैं।

इस चित्र में परम्परा से हटकर बड़ा घने पेड़ का सुंदर अंकन हुआ है। पृष्ठभूमि में पहाड़ियों वाली ऊबड़-खाबड़ के झुप्पे, पतले तने वाले पेड़ों की शृंखला आदि का अंकन भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। शोपडीनुमा घर के चित्रण में फकीर (६) के घने घुघराले बालों आदि के अंकन में नवीनता है। सयोजन सुंदर है। एक ही चित्र में दो तीन दृश्यों का अलग-अलग पैल में बांटे बगर सफल अंकन हुआ है।

आकृतियों के अंकन में छोटी गदन, नायिका की चपटी छोटी ठुड्डी, ढालुवें माथे एवं औसत कद का अंकन दाना भाटी के पूर्व चित्रों की परम्परा में है, पर यहाँ अपेक्षाकृत बड़ा एवं थोड़ा चपटा चेहरा अंकित हुआ है। नायक की औसत कद की आकृति के चित्रण में लम्बा चपटा चेहरा, घने गलमुच्छों का अंकन पूर्व चित्रों की परम्परा में होते हुए भी थोड़ा भिन्न है। व्यक्तियों की मुद्राओं का अत्यंत स्वाभाविक चित्रण हुआ है। चित्रों में पर्याप्त हलचल एवं गति है।

विजयसिंह की शवीह

विजयसिंह के चित्रों की विवेचना हमने पिछले अध्याय में की। विजयसिंह महाराजा मानसिंह के पितामह थे। इन्होंने भारवाड में लम्बे समय तक शासन किया था। विजयसिंह के कई चित्र उम्मेद भवन, जोधपुर के संग्रह में हैं। इस चित्र (चित्र ६४) पर निम्नलिखित लेख है।

महाराजा श्री वीरसिंह जी की शवीह

१८८६ श्रावण सुद १२ बख

विजयसिंह की १८२६ ई० में चित्रित इस शवीह के अंकन में भारी दोहरा शरीर, भारी गदन, दोहरी ठुड्डी, मासल चेहरा, ढालुवा माथा, नुकीली नाक, उनके पूर्वविवेचित चित्रों से निकट है पर शली में अन्तर है। यहाँ भाटी चित्रकारों की परम्परा में चेहरा चपटापन लिये है। पटोलाक्ष, लम्बी नुकीली आँखों का चित्रण विजयसिंह के पूर्ववर्ती चित्रों का भाटा चित्रकार की लम्बी ऊपर की ओर घुमी आँखों से भिन्न है। त्रिमुखाकार गलमुच्छों का अंकन अठारहवीं सदी की परम्परा में है, पर यहाँ अपेक्षाकृत आकपणविहीन चित्रण हुआ है।

पृष्ठभूमि के अंकन में नवीनता है। फूल पत्तीदार चौड़ा हाशिया, कगूरेदार मेहराब, मेहराब पर फूलपत्ती का चित्रण इससे पहले के चित्रों में नहीं मिलता है। तिकोनी रेलिंग के अंदर खड़े विजयसिंह के चित्रण में विविधता है। १८३०-३१ ई० में चित्रित (उम्मेद भवन में संग्रहीत) कई चित्रों में इस प्रकार की पृष्ठभूमि का अंकन हुआ है। इस प्रकार की पतली वेल वाला हाशिया इस काल में प्रचलित होता है। सुनहरे रंग का प्रयोग अपेक्षाकृत कम हुआ है। गहरे रंगों का अधिक प्रयोग किया गया है।

भीमसिंह की शबीह

यह चित्र (चित्र-६५) उम्मेद भवन, जोधपुर के संग्रह में है। इस पर लेख है—“श्री भीमसिंह जी, बीजै सिंह जी”।

नीचे लिखा है (लिख ख)—

‘ढोलिया रे कोठार, १८८७ राजे म”

अर्थात् यह चित्र १८३० ई० में चित्रित हुआ। यह चित्र भीमसिंह के पूर्ववर्ती चित्रों (देखें उपर) से भिन्न है। गोल मासल चेहरे के स्थान पर भाटी चित्रकारों की परम्परा में लम्बा चपटा चेहरा, सुडौल ठुड्डी, लम्बी नुकीली आँखों का अंकन हुआ है। भारी आकृति, भारी गर्दन, अपेक्षाकृत अधिक नुकीली नाक का अंकन अठारहवीं सदी के चित्रों की परम्परा में है। चपटे ढालवें माथे का अंकन भिन्न प्रकार का है। वेशभूषा का अंकन मानसिंह के चित्रों के अनुरूप है।

मानसिंह की शबीह

यह चित्र भारतकाल भवन, वाराणसी के संग्रह में है यद्यपि चित्र के ऊपर लिखे लेख में इसे मानसिंह की शबीह कहा गया है, पर मानसिंह की शबीहें बड़ी सख्या में मिली हैं और इनमें चित्रित आकृति से इस आकृति का कोई भी साम्य नहीं दिखलाई पड़ता है।

यहाँ चेहरे पर मासलता नहीं है। लम्बा चपटा चेहरा, चौड़ा ढालवाँ माथा, अपेक्षाकृत अधिक लम्बी पतली नुकीली नाक, कान तक मुड़ी हुई लट का अंकन भीमसिंह के उपरोक्त चित्र (चित्र-१०२) से बहुत दूर नहीं है। आँखें भाटी चित्रकारों की परम्परा में लम्बी नुकीली नहीं हैं पर बड़ी पलकों वाली ऊपर की ओर घूमो आँखों का अंकन उनकी शैली के निकट है। मानसिंह इस चित्र में अपेक्षाकृत अधिक युवा दिख रहे हैं। लम्बे घेरदार जामे का अंकन भी पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न प्रकार का है। ऊपर गुच्छेदार झाड़ियों जैसे वादलों में नवीनता है।

घुडसवारी करते राजा

यह चित्र उम्मेद भवन के संग्रह में है जिस पर सवत १८८५ की तिथि है (लिख-२)। अर्थात् यह चित्र १८३० ई० में चित्रित हुआ है। पृष्ठभूमि के अंकन में नीचे गहरे रंग की कगूरेदार रेखाओं से नीचे मैदान की ऊपरी भूमि का चित्रण पूर्व परम्परा में है। ऊपर कगूरेदार रेखा से ऊँची उठी हुई पहाड़ी का चित्रण उन्नीसवीं सदी में अन्य केन्द्रों पर भी प्रचलित हुआ। मेवाड, कोटा, जयपुर, बीकानेर के चित्रों में इस प्रकार के जुलूस के दृश्यों में ऐसी पृष्ठभूमि का अंकन हुआ है।

राजा का गोल मासल चेहरा भारी गदन, १८वीं सदी के चित्रों की परम्परा में है। चौड़ा माथा नुकीली लम्बी नाक, लम्बी आँख, का तब के लट का अकन भीमसिंह के १८२६ ई० वाले चित्र (चित्र-१०४) के निकट है। सहायक आकृतियों के लम्बे चपटे चेहरे, नुकीली आँख एवं गलमुच्छो का अकन समकालीन चित्रों की परम्परा में है। ऊँचे घोड़े का अकन मारवाड के चित्रों की विशिष्टता के अनुरूप हुआ है।

छत पर सगीत का आनन्द लेते राजा^{५३}

यह चित्र पूर्ववर्ती चित्रों की परम्परा से अलग हटकर है। चित्र में स्त्री आकृतियाँ लम्बी एवं अपेक्षाकृत छरहरी हैं। राजा का गोल मासल चेहरा, चौड़ा माथा, नुकीली नाक इसी समूह के चित्रों की परम्परा में है। दोहरी पतली ठुड्डी के अकन में नवीनता है। सामने बड़ी भारी भरकम पुरुष आकृति की अत्यंत भारी छोटी गदन, भारी मासल चेहरा, घने गलमुच्छो का अकन हम पहले भी देख चुके हैं। अय पुरुष की लम्बी पतली आकृति, लम्बी गदन लम्बी चेहरा अपेक्षाकृत अधिक चौड़ा माथा, नुकीली नाक, सकरपारेनुमा आँखों के नुकीले छोर के अकन में नवीनता है।

स्त्री आकृतियाँ अपेक्षाकृत काफी लम्बी, गठी हुई पतली कमर, अण्डाकार चेहरा, अण्ड गोलाकार ढालुवाँ माथा, आवश्यकता से अधिक लम्बी नाक, गोल सुन्दर ठुड्डी एवं नुकीले छोर वाली सकरपारेनुमा आँखों का अकन स्त्रियों के रुढ़िबद्ध अकन से अलग हटकर है। यहाँ इसका आकषक चित्रण हुआ है। वेशभूषा में अत्यंत छोटी चोरी एवं सकरे दुपट्टे के अकन में भी नवीनता है। सादी रेलिंग के पीछे थोड़ी दूर तक फूलों का अकन अठारहवीं सदी के चित्रों की परम्परा में है तथा अण्ड गोलाकार कगूरेदार बादलों का अकन पूर्व परम्परा में है।

सूअर का शिकार करते राजा^{५४}

राजस्थान के सभी केन्द्रों में १९वीं शती में शिकार के दृश्यों का चित्रण लोकप्रिय होता है। इस काल में मारवाड में भी शिकार के दृश्यों का चित्रण हुआ। पीछे रायसिंह भाटी की शली के कुछ शिकार के दृश्यों की विवेचना हम कर चुके हैं।

इस चित्र में शिकार करते महाराजा का भारी मासल चेहरा, छोटी गदन, सपाट चौड़ा माथा, नुकीली नाक का अकन भाटी चित्रकारों के चित्रों की परम्परा में है। यद्यपि यहाँ चेहरा अपेक्षाकृत भारी होने से चेहरा थोड़ा अलग प्रतीत होता है पर शली १८२६ ३० ई० के विजयसिंह, भीमसिंह (चित्र-१०३) के चित्रों की परम्परा में है। बड़ी आँखों का नुकीला छोर उपरोक्त चित्र के निकट है। सामने से भारी तथा पीछे से नुकीली कुलह वाली पगड़ी का अकन देवगढ़ शली के चित्रों के करीब है।^{५५} ऊपर घोड़े के पास चित्रित किशोर वय आकृतियों के चेहरे के कमनीय भाव, घुघराली लट, लम्बा चेहरा, नुकीली नाक एवं ठुड्डी का अकन किशनगढ़ शली में चित्रित अठारहवीं सदी के चित्रों के निकट है।

पृष्ठभूमि के चित्रण में नम्बे ढोको का चित्रण, ऊपर चर्चित चित्रों की परम्परा में है, पर यहाँ ये अपेक्षाकृत कम लम्बे हैं एवं अकन भी तुलना में निम्न स्तर का है। घास के जूट्टों, छोटे छोटे पीपों एवं फल-मत्तियों का घना अकन किया गया है, पर शेंडिंग के अभाव में चित्रण पूर्वविवेचित चित्रों की भाँति

घना नहीं लगता। ऊपर पहाड़िया, उनके पीछे छोटे-छोटे वक्षों की कतार का अकन भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। नुकीली पतियों, गाल गोल झुण्डा वाले पेड़, पखेनुमा पतिया वाले पेड़ आदि भी रुढ़िवद्ध हैं। ऊपर कगूरेदार पट्टी के रूप में आकाश का चित्रण भी पूर्व परम्परा में है।

नहें शिशु के साथ नायिका एवं अय स्त्रियाँ^{८६}

इस चित्र में आकृतिया अपेक्षाकृत लम्बी हैं। आगे से तनी आकृति, लम्बा चेहरा, कम ढालुवाँ माथा, दबी हुई चपटी ठुड्डी, नीचे से दबी नाक आदि दाना भाटी के चित्रों से बहुत दूर नहीं है। यहाँ लम्बी गदन एवं पतली नाक का चित्रण हुआ है। वनस्पति के अकन में गोल पखेनुमा वृक्षों का घना समूह एवं उनके बीच केलों की पतियों का चित्रण भी दाना भाटी के चित्रों के निकट है। चित्र का मध्य भाग में कम से सटे रेलिंग के पीछे वनस्पति के रुढ़िवद्ध अकन के साथ-साथ ऊपर पुन रेलिंग एवं उसके पीछे वनस्पति का घना अकन, वृक्षों के बीच चदवे और मड़प का चित्रण शकरदास के वशाब्द मास (ऊपर देखें) वाले चित्र के निकट है। ऊपर नहरदार वादला की दोहरी लाइन के अकन में नवीनता है। लाल, पीले, नीले एवं सुनहले रंगों की योजना, बारीकी, उत्कृष्ट तैयारी आदि मानसिंह के समकालीन चित्रों की भाँति है।

ढोला मारु का दृश्य^{८७}

'ढोला मारु' मारवाड की लोकप्रिय प्रेमकथा थी। जूनीसवी सदी में 'ढोला मारु', की कथा से प्रभावित चित्रण अत्यधिक लोकप्रिय हुआ। प्रायः सभी चित्रों में कुछ परिवर्तन के साथ संयोजन एक जसा ही है। प्रस्तुत चित्र में मारु का अण्डाकार मासल चेहरा, भर गान, चौड़ा ढालुवाँ माथा, नुकीली सुडौन ठुड्डी का अकन है। यहाँ आगे अपेक्षाकृत अत्याधिक चौड़ी, नुकीली तथा कमर अत्याधिक पतली चित्रित हुई है।

ढोला का लम्बा चपटा चौड़ा चेहरा, चपटा माथा, नुकीली नाक, छोटी गदन, नुकीली आँख का अकन भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। गदन के पीछे वालों का अकन भिन्न है। ऊँट के उठे हुए पैरों से चित्र में गति दिखलायी गयी है।

नय सगीत का आनंद लेते मानसिंह एवं उनकी पत्नी^{८८}

यह चित्र बड़े आकार का सुन्दर चित्र है। पष्ठभूमि में जटिल वास्तु का मुगल प्रभावित अकन पूर्वविवेचित चित्रों से भिन्न प्रकार का है। मानसिंह का लम्बा चपटा चेहरा, छोटी गदन, चपटा माथा, नुकीली नाक, बड़ी नुकीली आँखें, घने गनमुच्छे भाटी चित्रकारों की परम्परा में हैं। नायिका की औसत कद की आकृति, लम्बा चेहरा, पतली गदन, दबी ठुड्डी, नाक के नीचे होठ के पास उभरा हिम्मा शकर दास भाटी के चित्रों के निकट है। सिर पर जूड़े का हल्का सा उभार पूर्वविवेचित चित्रों में भिन्न है। यहाँ आँखें चौड़ी एवं नुकीली हैं। अय स्त्री आकृतियों का अकन भी भाटी चित्रकारों की विशेषता लिये है। कई प्रकार के चेहरों का अकन चित्र का आवरण बढ़ाता है। नरन्की की अपेक्षाकृत पतली कमर, घेरदार लहंग के ऊपर घेरदार वस्त्र फले हाथ की मुद्रा दाना भाटी के चित्रों (चित्र ७७-७८) के निकट है। चदवे के वगल में छोटे से हिस्से में वशावली का अकन पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा से हटकर है। मारवाड शैली के चित्रों में वक्षों के अर्द्ध गोलाकार कगूरे के बीच मरो के लम्बे नुकीले पेड़ का चित्रण

अठारहवीं शताब्दी के चित्रों से मिलता है। उन्नीसवीं शती में यह परम्परा प्रचलित नहीं हुई। इस चित्र के चित्रकार के मन पर इस परम्परा की छाप थी अथवा वह पहले के किसी चित्र के संयोजन से प्रभावित था। घनी धारियों वाली केले की पत्तियों के गुच्छे फूलों के पेड़ के बीच तीन-तीन सरो के मुकीले पेड़ एवं उनके ऊपर चिड़ियों का सुंदर अंकन है। चित्र में बारीकी एवं तैयारी दीखती है।

तटसिंह काल के चित्र

तटसिंह की बारात का दृश्य^{६६}

यह चित्र (चित्र-६६) १८५४ ई० का तिथियुक्त चित्र है। इस पर प्रस्तुत चित्र^{६६} में ढोला एवं मारु की मुखाकृति भिन्न है, पर मारु की लम्बी गदन, आकषक ठुड्डी, नुकीली नक्, ढालुवें माथे का अंकन भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। ढोल एवं मारु दोनों की बड़ी नुकीली आंखों का अंकन पूर्वविवेचित चित्रों से कुछ हटकर है। यहां आंख काफी बड़ी हो गयी हैं। ढोला की ऊपर उठी ठुड्डी, नीचे की ओर झुकी नुकीली लम्बी नाक का अंकन भी भिन्न प्रकार का है। चित्र में गति है। ऊपर वालरनुमा लटके आकाश में गुब्बारेनुमा बादलों का अंकन पूर्व परम्परा में है।

इस चित्र (चित्र-६७) में ढोला का लम्बा चपटा चौड़ा चेहरा, चपटा माथा, छोटी गदन, नुकीली नाक का अंकन भाटी चित्रकारों की परम्परा में है पर ऊपर उठी ठुड्डी, चौड़ी कम नुकीली आंखों का अंकन, कान के पीछे वालों की छोटी सीधी लट तथा पगड़ी के लहराते चार छोरों का अंकन पूर्ववर्ती परम्पराओं से हटकर है। मारु की लम्बी पतली आकृति, अत्यधिक लम्बा पतला चेहरा, नुकीली ठुड्डी, लम्बी पतली गदन, खड़ी लम्बी नाक कान तक खिंची लम्बी जाँघें घड़ के ऊपर का लम्बा हिस्सा, पतली कमर का चित्र पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा से हटकर किशनगढ़ शैली के प्रभाव में प्रतीत होता है। वक्ष को ढकते सकरे दुपट्टे का चित्रण भी पूर्ववर्ती चित्रों से भिन्न है। लहंगे के तिकोने नकीले छोर, ऊँट के उठे पैर, भागते कुत्तों के चित्रण से चित्र में गति दिखायी गयी है। मारु के चेहरे पर प्रसन्नचित भाव है। पटभूमि में ऊँची उठी पहाड़ी एवं उसके कोर पर घास के झुण्डों का अंकन हुआ है।

यह चित्र १८६५ ७० ई० के आसपास का प्रतीत होता है। उक्त दोनों चित्रों की तुलना में इसकी शैली काफी बदल गयी है। ऊपर उठी पहाड़ी, सुनहली रेखाओं वाले कगरेदार बादलों का अंकन पूर्व परम्परा में है। चित्र में आकृतियाँ बड़ी हैं। ढोला का लम्बा चेहरा, लम्बी गदन, चौड़ा सपाट माथा तथा नीचे की ओर झुकती बड़ी गोल सी आंखों का अंकन पूर्ववर्ती चित्रों से काफी भिन्न है। तिकोने गलमुच्छों का अंकन अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध के चित्रों की परम्परा में है। मारु का अत्यधिक लम्बा चेहरा, कान तक खिंची बड़ी आंखें, अत्यधिक लम्बी गदन अत्यधिक चौड़े ढालुवें माथे का अंकन भी पूर्वविवेचित सभी चित्रों से थोड़ा अलग हटकर है। चपटी ठुड्डी, उभरे होठ, नकीली नाक का अंकन पूर्ववर्ती परम्परा में है। भागते ऊँट की मजबूती से थामी लगाम का सुंदर अंकन है।

कम्पनी शैली के चित्र

१८७३ ई० में तटसिंह की मृत्यु के बाद उनके बड़े पुत्र जमवतसिंह द्वितीय मारवाड का शासन संभालते हैं। उन्होंने आर्थिक एवं राजनीतिक दृष्टि से देश को काफी समृद्ध बनाया। राज्य में उद्योग-धंधों का विस्तार हुआ। ईस्ट इण्डिया कम्पनी के साथ इनके सम्बन्ध बहुत अच्छे थे। ब्रिटिश सरकार

द्वारा इन्हें सम्मानजनक उपाधि मिली। ये कई बार ब्रिटिश सरकार के मेज़बान एवं मेहमान बने। ब्रिटेन के साथ साथ रूस, आस्ट्रिया आदि देशों के साथ भी इनके सम्बन्ध सौहार्दपूर्ण थे।^{६१} इन सम्पर्कों का गण्य पश्चिमी संस्कृति का इन पर प्रभाव पड़ा।

इन्होंने कला एवं साहित्य के विकास पर भी ध्यान दिया। इनके काल में काफी भित्ति चित्र बने। लघु चित्रों को भी इन्होंने संरक्षण दिया। पर १८८०-८५ ई० तक आते आते मारवाड चित्र शैली को पुरानी परम्परा के स्थान पर इन्होंने अंग्रेजों प्रदत्त "कम्पनी शैली" को अपनाया।

कम्पनी शैली का तात्पर्य १९वीं शती में चित्रित विशेष प्रकार के चित्रों से है। ये विशिष्ट चित्र भारतीय चित्रकारों ने ब्रिटिश कम्पनी से सम्बन्धित व्यक्तियों की अभिवृत्ति के अनुसार, ब्रिटिश चित्र शैली के प्रभाव में बनाया।^{६२}

नादिरशाह व अहमदशाह अब्दाली के हमलों से मुगलिया सल्तनत कमजोर पड़ गयी थी। उसके बाद इंग्लैंड, पुर्तगाल एवं अन्य देशों ने व्यापारिक प्रतिष्ठान भारत में कच्चे माल की तथा अपनी औद्योगिक वस्तुएँ भारत में बाजारों में बेचने के लिए मुगलों तथा देशी रियासतों से रियायत प्राप्त करने में लगे हुए थे। इनकी परस्पर होड़ में इंग्लैंड की ईस्ट इंडिया कम्पनी सबसे आगे निकल गयी। असीम धन व उसके अपने सुरक्षा सैनिकों की टुकड़ियों ने कम्पनी के अधिकारियों के मस्तिष्क में राजनीतिक शक्ति केन्द्रित करने व शासक होने की लालसा पैदा कर दी। १७५७ ई० में कम्पनी का देश की राजनीतिक शक्ति पर कब्जा हो गया था, जो १८५७ ई० तक निरंतर विकसित होता रहा जिसकी प्रतिक्रिया १८५७ ई० के गदर में फलभूत हुई। इंग्लैंड के शासकों ने परिस्थिति का लाभ उठाते हुए १८५७ ई० में कम्पनी के स्थान पर इंग्लैंड की सीधी शासन व्यवस्था लाद दी और देश पूणतया विदेशी सत्ता का गुलाम हो गया। कम्पनी व अंग्रेजी सत्ता के सहयोग से पत्नी चित्रशैली कम्पनी शैली कहलाती है।^{६३}

कुछ भारतीय चित्रकारों ने इंग्लैंडियों के अधीन ड्राफ्टमैन की तरह काम शुरू किया। नक्शे बनाने, भवनों के रेखाचित्र तैयार करने के लिए उन्हें दक्ष किया गया। कुछ चित्रकार ब्रिटिश सरकार द्वारा सर्वेक्षण विभाग में रखे गये जिनके अतिरिक्त "टोपोग्राफिकल", "आर्कियोलॉजिकल" एवं "नैचुरल हिस्ट्री" से सम्बन्धित ड्राइंग तैयार करवाये गये फलतः स्थानीय लोगों की वेशभूषा, रीति रिवाज एवं उनकी दस्तकारी आदि का गहराई से अध्ययन हुआ और उनके चित्र तैयार किये गये। इन सभी ड्राफ्टमैन का कम्पनी अधिकारियों के साथ निकट का सम्बन्ध था। कुछ भारतीय चित्रकार ब्रिटिश चित्रकारों के सहायक के तौर पर नियुक्त किये गये।^{६४} धीरे-धीरे इन्होंने पश्चात्य चित्रणशैली की तकनीक सीखी जिसके परिणामस्वरूप पश्चात्य स्थानीय तत्त्वों के मिश्रण से एक नयी शैली प्रारम्भ हुई। कम्पनी शैली में भारतीय दृश्यों को यूरोपीय व्यक्तियों की रूचि के अनुसार चित्रित किया गया। "बजली स्याही" तकनीक से ये चित्र बनाये जाते थे। इसमें पेंसिल में खाका नहीं खिंचा जाता था। सीधे ब्रश से चित्र बनाते थे। घनी भौह, बड़ी गहरी आँखें, नुकीली नाक, रौबदार प्रभावशाली चेहरे प्रायः दुर्लभ पतले चेहरे पर गालों की जड़ों की हड्डियों को उभारा जाता था। विदेशी वागज पर अन्न रगों या तेल रगों का प्रयोग होता था। रेखाएँ अत्यंत महान थीं, लेकिन उनका प्रयोग कम हो गया। अधिकांशतः 'पसपेक्टिव' 'लाइट एव शेड' का प्रयोग होता था। वेशभूषा लघुचित्रों की भाँति एक ही देश की नहीं उनी है उल्टे जनसमाज में मिलने वाली भौतिक संस्कृति की विविधता में उभरी है।

प्रारम्भ में छाया लगाने का काम स्टोपलिंग (परदाज) के माध्यम से दिखाया जाता था। मुगलिया 'चटाई' वाली परदाज मुशिदावाद वाली "दिम्की" एव पटना की 'यव' वाली परदाज चित्रों में प्रयुक्त होती थी।^{६४} लेकिन परदाज की ये परम्पराएँ १८६०-७० ई० के करीब पूरी तरह खत्म हो गयी थी। रंग की पानी या तेल के माध्यम से गहरा हल्का फँदाकर छाया प्रकाश का प्रभाव उत्पन्न किया जाता था। आकृतियों के अंका में नेत्रविन्दु का विशेष रूप से प्रयोग किया गया है।

इस शैली की सर्वप्रथम प्रोज १९४३ ई० में पी० सी० नामक ने की और शिवलाल नामक चित्तेरे के चित्र पटना शहर में उहोने दूढ़ निकाले।^{६५} चित्र केन्द्रों पर विभिन्न स्थानों, व्यक्तियों अथवा तत्कालीन जनजीवन व हिन्दुओं के धार्मिक देवी-देवताओं व उत्सवों के चित्रों के सेट विक्री के लिए बनाये जाते थे जिन्हें "फिरका" कहा जाता था।

चित्रों के लिए कम्पनी अधिकारियों व अंग्रेज अफसरों ने तत्कालीन भारतीय जनजीवन, मछली बेचने वाली, पतंग विक्रेता, साधु-संत, निसाना, तरह-तरह के कर्मियों आदि में गहरी रुचि ली। अपनी सत्कृति की छाप भी उन्होंने इतनी गहरी छोड़ी कि भारत के राजवाडों में बने अनेक भित्ति चित्रों एवं लघुचित्रों में अंग्रेज अधिकारियों की जीवनचर्या स्पष्ट चित्रित की गयी है जैसे कुर्सी पर बैठे हुए, नृत्य व शराब का आनंद लेते हुए, कामुक दृश्यावली में, बग्घों का आनंद लेते हुए, घुड़सवार के रूप में। इसका आरम्भिक केंद्र पटना था। पटना में कम्पनी के अनेक अधिकारियों की कोठिया थी एव विदेशी चित्रों का संग्रह तथा ब्रिटिश शैली से प्रभावित भारतीय चित्रकारों द्वारा बनवायी गयी मुखाकृतियाँ एव सामाजिक जीवन के अनेक चित्रों का संग्रह भी सर्वप्रथम पटना में होने के कारण "पटना शैली" नाम दिया गया। बाद में कम्पनी अधिकारी अनेक स्थानों में फैल गये। अतः इस शैली के समस्त भारत में फैल जाने के कारण इसे "कम्पनी शैली" कहा गया।

उन्नीसवीं सदी में राजस्थान के दरबारों में भी कम्पनी शैली के चित्र बने। मारवाड के दरबार में जसवंतसिंह के शासनकाल (१८७३ ई०-१९८३ ई०) में ब्रिटिश सरकार से घनिष्ठ सम्बन्ध के फलस्वरूप "कम्पनी शैली" के चित्र बने होंगे।

जसवंतसिंह का प्रस्तुत चित्र^{६६} "कम्पनी शैली" में चित्रित है। ये चित्र अधिक स्वाभाविक प्रतीत होते हैं। प्रस्तुत चित्र में जसवंतसिंह द्वितीय यूरोपीय वेशभूषा में हैं। ब्रिटिश अधिकारियों की भाँति उनका चित्रण हुआ है। सम्मुखदर्शी चेहरा, नाक की उभरी हड्डी, गालों की शैडिंग, आँख के आसपास की शैडिंग फली हुई घनी दाढ़ी, गालों की चौड़ी हड्डी आदि कम्पनी शैली की विशिष्टता है। यह जलीय रंग से बना चित्र है। वेशभूषा के कोमती कपड़े की चमक को सफलतापूर्वक दिखाया है। गहरे नीले रंग की पृष्ठभूमि है जिसमें छाया-प्रकाश का प्रयोग किया है। कालीन के अभिप्राय, कक्ष की सज्जा आदि भी परम्परागत चित्रों से पूरी तरह भिन्न है। ये चित्र फोटोग्राफ का प्रभाव छोड़ते हैं।

जोधपुर के दरबार में सामान्य जनजीवन से सम्बन्धित कई चित्र कम्पनी शैली में बने जो वर्तमान में उम्मेदभवन के संग्रह में हैं। धीरे धीरे बीसवीं सदी आते आते फोटोग्राफ के प्रचार प्रसार के साथ कम्पनी शैली खत्म हो गयी।

लोकशैली के चित्र

यहां के लोकशैली के चित्रों की समृद्ध परम्परा की चर्चा हम प्रारम्भ में ही कर चुके हैं। १९वीं शती में भी बड़ी सख्या में लोकशैली में चित्र चित्रित हो रहे थे। ये सभी चित्र राजस्थान प्राच्यविद्या प्रतिष्ठान जोधपुर एल० डी० इस्टीट्यूट ऑफ इडोलोजी, अहमदाबाद आदि में संग्रहीत हैं जिनकी यहाँ विस्तार से चर्चा सम्भव नहीं अतः यहीं कुछ प्रतिनिधि चित्रों की चर्चा की जायेगी। इस काल के चित्र १७-१८वीं सदी के चित्रों की तुलना में अभि परिष्कृत हैं। रेखाएँ अब अधिक वेगमयी एवं प्रवाहमान हो गयी हैं।

सखियों के साथ कृष्ण^{६८}

यह चित्र १९वीं सदी के प्रारम्भ का प्रतीत होता है। यहाँ कृष्ण का पीने दोबरी अकन हुआ है जो बहुत कम दिखलायी पड़ता है। इस चित्र की ठिगनी एवं स्थूल आकृतियाँ दरबार के चित्रों से अलग हटकर हैं। आकृति के अनुरूप अपञ्चाकृत लम्बे हाथों का अकन हुआ है। अत्यन्त छोटी गदन, चपटा मुख १७-१८वीं सदी के लोकचित्रों से भिन्न है। बड़ी गोल आँखें एवं नाक के नुकीले छोर का अकन पाली 'रागमाला' के चित्रों की परम्परा में है। चौड़े डालुवें माथे का अकन भी पूर्वचर्चित लोकचित्रों की परम्परा में है। कम घेर का लहंगा एवं सिर से पीछे तक लटकता मोटे कपड़ का दुपट्टा भी पूर्ववर्ती लोकचित्रों के शैली की परम्परा में है। सफेद कश, पीली पृष्ठभूमि एवं लाल हाथिये की तीखी रंगयोजना लोकशैली के चित्र के अनुरूप है। तीन रंगों वाली काछनी पहने बासुरी बजाते कृष्ण से हाथ जोड़कर एक सखी कुछ कह रही है तथा दूसरी चवर डुला रही है।

दरबार में स्त्री पुरुषों के साथ राजा^{६९}

इस चित्र का अकन दरबार की चित्रशैली के प्रभाव में हुआ है। १९वीं शती में लोकशैली दरबारी शैली के प्रभाव से अछूती नहीं रह सकी। यह चित्र १८४०-४५ ई० के आस-पास का प्रतीत होता है। पृष्ठभूमि में कुशलतापूर्वक वास्तु का अकन एवं ऊँची लम्बी पगडियाँ, दरबारी चित्रों की परम्परा में चित्रित हैं। मासल अण्डाकार चेहरे, छोटी गदन, कम धरवाले लहंगे का चित्रण १८वीं सदी के लोकशैली के चित्रों की परम्परा में है। पुरुषों के अण्डाकार मासल चेहरे, दाढ़ी-मूँछविहीन घुघराली लटो वाले चेहरे और त्रिभुजाकार पट्टी प्रकार के गलमुच्छे मथेन चित्रकारों की शैली में हैं।^{७०} गोल नाक, छोटी घसी आँखें, कमजोर रेखाएँ आदि लोकशैली के चित्रों के निकट हैं। आवृतियों के अकन में बारीकी नहीं है। आकृतियाँ भावहीन हैं। लोकशैली के चित्रों वाली चपलता भी यहाँ नहीं है।

विज्ञप्ति पत्र^{७१}

यह विज्ञप्ति पत्र १८२५ ई० में जोधपुर से श्री रूप विजय को अहमदाबाद लिखा गया था। इस चित्र में प्रमुख आवृतियों का अकन दरबार के चित्रों के निषट अत्यन्त उत्कृष्ट तथा सहायक आवृतियों का कमजोर चित्रण हुआ है। पत्र में चित्रित जैन साधु का भरा गोब चहेरा, ठुड्डी, नुकीली नाक, बड़ी-बड़ी नुकीली आँखें समकालीन नाथ सम्प्रदाय के नाथ गुम्फों के चित्रण से मिलती हैं। इनका अकन में रेखाएँ सशक्त एवं वेगवान हैं। जैन साधु के मुख पर आध्यात्मिक भावा का साध-साध प्रसन्न एवं शांत भाव है। सामने प्रवचन सुन रहे व्यक्ति की घनी दाढ़ी-मूँछ, बड़ी बड़ी आँखें, ऊँची पगड़ी समकालीन

दरवारी चित्रों की ही भांति है। रेखाएँ कमजोर हैं एवं उनमें टूट है। इसके नीचे जैन साधु साध्वियों का वेजान भावहीन चित्रण हुआ है। सम्मुखदर्शी जैन साधु का चित्रण अठारहवीं सदी के सिरोंही चित्रशैली के 'उपदेश माला प्रकरण' की प्रति के चित्रों से मिलता है। सामने वाली स्त्री की कान तक खींची लम्बी आँखें, भरी चपटी ठुड्डी, चपटे सपाट गालों का अनाकपक एवं कमजोर चित्रण हुआ। परम्परा से अलग पतली कमर का अनाकपक क्ष कन हुआ है। यद्यपि स्त्री की पूरी मणिमा से गति पदा हो रही है फिर भी हाथों का निर्जीव एवं अनगढ़ चित्रण हुआ है। पीछे खड़ी स्त्री की कंरीनुमा ऊपर की ओर उठी आँख अडाकार चेहरा लम्बी, गदन, नुकीली नाक दरवार के चित्रों की परंपरा में है। नुकीली नाक चेहरे की लम्बाई पर किशनगढ़ शैली का प्रभाव है। भावहीनता एवं कमजोर रेखांकन के कारण चित्रों में सौंदर्य कुछ हद तक कम हो या है। पीछ स्त्री का चित्रण सत्रहवीं सदी के जगदीश मिसल संग्रह एवं जयपुर भागवत दशम स्कंध की प्रति से मिलता है।^{१५}

नीचे के पैल से नृत्य-संगीत का उत्सास प्रकट हो रहा है। कमजोर रेखांकन के बावजूद भावभि व्यक्त सशक्त है। नटकी की मुद्रा एवं वरुण की फहरान से नृत्य की गति का सुंदर आभास हो रहा है। पुष्प वाद्य वादकों के चित्रण में मुखाकृति पगडो आदि पर सत्रहवीं सदी के गुजरात में चित्रित होने वाले चित्रों का प्रभाव है।

कहीं कहीं प्रमुख चित्रों का दरवारी चित्रों के समतुल्य अत्यंत उत्कृष्ट चित्रण हुआ है। जैसे निशला का शयन दृश्य—निशला एवं सेविकाओं का अडाकार चेहरा, आकपक आँख-नाक पतली कमर, धुंधला लट को अत्यंत कुशनतापूर्वक चित्रित किया है। सघी हुई वेगवान रेखाएँ हैं।

दोला मास का एक पन्ना

यह चित्र अमेरिका के किसी निजी संग्रहालय में है। यह चित्र १८५५ ई० के लगभग का है।^{१६} डा० माइलीबीच ने इस चित्र की शैली का अत्यंत निकट के 'रामायण' के १८५५ ई० में नाथू चित्रकार द्वारा चित्रित ग्रंथ का उल्लेख किया है।^{१७}

चित्रों के रंग काफी तेज हैं। भीड़-भाड़ भरा संयोजन है तथा आकृतियाँ वेगवान हैं। यहाँ मास की धनुष चलाती आकृति तरवत सिंह के काल में निर्मित तरवत विलास के भित्ति चित्रों के निकट है।

इस चित्र में रेखाएँ काफी मोटी पर प्रवाहमान एवं स्पष्ट हैं। कान तक खींची आँख की नोक परंपरा से भिन्न है। यद्यपि नुकीली नाक उमेठी हुई मूछ का चित्रण पाली रागमाला की आकृतियों से बहुत दूर नहीं है पर यहाँ उनका चित्रण भिन्न प्रकार से हुआ है। आकृतियाँ अपेक्षाकृत थोड़ी भारी, ठिगनी एवं छाटी गदनवाली हैं। चहरे बड़ हैं। मुद्रा में नाटकीयता है। इस चित्र का तुलना पैलन के लोकशैली के प्रसिद्ध चित्रों से की जा सकती है। दोनों चित्रों में आकृतियों की कोणीयता, नाटकीय मुद्रा सपाट तीव्र रंग स्पष्ट माटा रंग, घटनाओं के स्पष्टता से अंकन आदि तत्त्वों में निकटता है।

पूव परंपरा से अलग वह मारवाड की लोक शैली का एक सुंदर उदाहरण है और संभवतः इस प्रकार के चित्र बाजार के लिए बड़ी संख्या में निर्मित हुए।

मेड़ता विज्ञप्ति पत्र^१

यह १८०५ ई० मेड़ता में चित्रित हुआ। मेड़ता मारवाड का महत्त्वपूर्ण ठिकाना रहा है। यह पत्र मथेरन चित्रकारों की शैली में चित्रित है। चित्रण काफी कमजोर है। इस प्रकार के कमजोर चित्रण वाले 'विज्ञप्ति पत्र' नम्बे समय तक चित्रित होते रहे। रेखाएँ कमजोर हैं तथा उनमें टूट है। इस 'पत्र' का प्रारंभ गणेश वदना के चित्र के साथ होता है। अथ 'विज्ञप्ति पत्रों' में यह अंकन नहीं मिलता है। यहाँ कई अजन देवी देवताओं का भी चित्रण हुआ है। स्त्री आकृतियाँ ठिगनी हैं। अ डाकार चेहरा, चौड़ा ढालुवा माथा, छोटी आँख, नाक, छोटी गदन अपेक्षाकृत चौड़ी कमर आदि का अनाकपक चित्रण हुआ है। पुरुष आकृतियों का स्त्रियों की अपेक्षा उच्छुष्ट अंकन हुआ है। औसत आकार की आकृतियाँ चपटा माथा, छोटी नकीली नाक, त्रिभुजाकार गनमुच्छे छोटी आँखें तिकोनी ऊँची पगडो का चित्रण मथेरन चित्रकारों की शैली में है। पुरुषों के चेहरे पर भावा की सफन अभिव्यक्ति है। जन आचार्यों का चित्रण उच्छुष्ट हुआ है। १८३५ ई० वाले 'विज्ञप्ति पत्र' की ही भाँति यहाँ भी नाथ गुरुओं की भाँति जन आचार्यों का अंकन हुआ है।

कगुरेदार टूटी हुई रेखाओं द्वारा ग़ादलों का कमजोर चित्रण हुआ है। वास्तु का भी कमजोर चित्रण है। धीरे-धीरे 'विज्ञप्ति पत्र' की चित्रण शैली में गिरावट आती है। तथा इस सदी के मध्य के बाद से उनका काफी रूढ़ चित्रण होने लगता है। उन्नीसवीं सदी के चित्रों की विवेचना करने पर ज्ञात होता है कि इस काल में मारवाड चित्रशैली अपने चरमोत्कर्ष पर थी। जबकि राजस्थान के अन्य सभी केंद्रों में इस काल में चित्रशैली समाप्त प्रायः हो जाती है या उनमें ठहराव आ जाता है। इस धारा के विपरीत मारवाड में उच्छुष्ट चित्र मिलते हैं और १८४३ ई० तक मानसिंह के काल में लगातार चित्रों का विकास दिखायी देता है। कालक्रमानुसार में लगभग १८८० ई० तक चित्रकारों का काम मिलता है। १८०० ई० लगभग अमरदास, १८०८-१० ई० के करीब रायसिंह भाटी, भाटी रासो भाटी राधेश्याम भाटी, १८२२ ई० से शिवदास, १८३२ ई० से माधोदाम लगभग १८३५ से मकरदास एवं लगभग १८६० ई० से बभूत भाटी के चित्र मिलने शुरू होते हैं।

यद्यपि विषय वस्तु की विविधता इस काल में नहीं मिलती है अधिकांश दृश्य नायक-नायिका से संबंधित हैं पर चित्रों के संयोजन में विविधता है। नायक नायिका के दृश्य, हरम के दृश्य, 'बारह भासा एवं 'नायिका मेठ' के चित्रों एवं होली के दृश्यों का चित्रण हुआ है। नायक-नायिका के अनावृत्त शरीरों एवं जुलूस के दृश्य दरबार के दृश्य शिकार के दृश्यों का नामों से सज्जित चित्रों का पर्याप्त सख्या में चित्रण हुआ है।

पृष्ठभूमि के अंकन में पम्पेक्टिव दिखाते हुए जटिल वस्तु का अंकन (चि० सं० ४७४८) राजस्थान के अन्य केंद्रों से भिन्न है। उन्नीसवीं सदी के चित्रों में वृक्षों एवं वादलों के अंकन में काफी विविधता मिलती है। वृक्षों के अंकन की अलग अलग चित्रकारी की विशिष्ट शैली रही है एवं इसके गोल पखेनुमा प्रकार के वृक्ष अन्य केंद्रों से अलग परंपरा में हैं। वादलों के अंकन में आकाश से लटनते दातेदार रेखाओं से बने गोल वादलों की पवित्र, पानी बरसते गोल सुनहली दातेदार रेखाओं से घिरे अपेक्षाकृत बड़े सफेद आसमानी वादलों की दो तीन पवित्तियों मारवाड एवं बीकानेर दोनों केंद्रों में चित्रित हुए हैं। इनकी अद्वितीय गोलकार कगुरेदार सरचनाओं से क्रीडानुमा उल्टे सह्राते वादलों समूहों की

लहरो जैसे उमड़ते बादल, ऊपर उठते गुब्बारे जैसे बादलों का अंकन, गुब्बारेनुमा वादन, अर्द्ध गोलाकार पखुडियानुमा दो-तीन बादलों की पवित्रियों का अंकन १६वीं सदी के चित्रों में मिलता है। इनका चित्रण अंग केन्द्रों से भिन्न है। रात्रि के दृश्य में सुनहली घुघराली रेखाओं से विजली की चमक का चित्रण राजस्थान के सभी केन्द्रों में प्रचलित था।

शिकार के दृश्यों में घने जंगल के अंकन में कोटा शली के निकट के हरे-भरे विशाल वृक्षों वाले जंगलों से अलग उबड़ खाबड़ पहाड़ियों, उनके किनारे घास के झुट्टों एवं छोटे छोटे वृक्षों का चित्रण हुआ है। मरुस्थली होने के कारण मारवाड में पहाड़ियों, 'रेत के टीलों', एवं छोटे-छोटे वृक्षों का चित्रण ही अधिक प्रचलित था। भौगोलिक एवं प्राकृतिक कारणों से भी मारवाड चित्रशैली अन्य केन्द्रों से भिन्न दिखलाई पड़ती है।

स्त्री पुरुष की लंबी आकृतियों का अंकन अन्य केन्द्रों के समकक्ष है, स्त्रियों के घनी चुन्नों वाले भारी भरकम लहंगे एवं पारदर्शी दुपट्टों का चित्रण कोटा, जयपुर आदि अंग केन्द्रों की भांति है पर यहाँ लहंगे के घेर का पखेनुमा चित्रण भिन्न प्रकार का है। सिर से होते हुए कंधे पर लटकते आचल के छोर का चित्रण भी अंग केन्द्रों से विभिन्नता लिये है। गदन तक छूती घुघराली लटों का चित्रण मारवाड एवं बीकानेर दोनों केन्द्रों में प्रचलित था।

पुरुषों की वेशभूषा में चूड़ीदार पायजा के साथ बगल से कटा कम घेर का घुटनों तक जामा, बैंगनी किनारी वाला घुटनों पर तिरछा जामा अंग केन्द्रों से भिन्न है।

१६वीं सदी में देवगढ़ के चित्रों में पुरुषों की भारी भरकम जाकृति ऊंची पगड़ी एवं घने गलमुच्छों का चित्रण संभवतः मारवाड के चित्रों के ही प्रभाव में है। देवगढ़ की स्त्री आकृतियों की लंबी ऊपर की ओर घुमी आँखों का चित्रण भी मारवाड के ही प्रभाव में होता होगा। देवगढ़ मेवाड एवं मारवाड के मध्य स्थित था। १६वीं सदी में मेवाड की राजधानी उदयपुर में चित्रशैली प्रायः समाप्त हो जाती है तथा देवगढ़, वदनीर आदि ठिकानों पर मारवाड चित्रशैली का उक्त प्रभाव लिये चित्र बने। १६वीं शती में चित्रों की तयारी बंद जाती है। वारीकी नफासत एवं गव्यता दीखती है। सुनहले रंग का प्रयोग बंद जाता है। नीले, हरे आदि तेज रंगों का प्रयोग होने लगता है।

दरबार के चित्रों के साथ साथ लोक शली के चित्रों में भी बदलाव आता है। दरबार के चित्रों के प्रभाव में इनमें भी अपेक्षाकृत वारीकी एवं गव्यता बढ़ती है। रेखाओं में टूट नहीं रहती।

संदर्भ सूची

१ डा० दाधीच रामप्रसाद, महाराज मानसिंह (जोधपुर) पवित्रत्व एवं कृतित्व, जोधपुर १९७२, पृ० १६।

२ परिहार जी० जार०, मराठा मारवाड सम्बन्ध जोधपुर १९७७, पृ० ११४।

३ वही, पृ० ११३।

४ दाधीच रामप्रसाद 'उपयुक्त जोधपुर १९७२ पृ० ३० ३३।

५ वही, पृ० ३२ ३३।

६ वही, पृ० ३८ ।

७ वही, पृ० ३८ ।

८ वही पृ० ४१ ।

९ वही ।

१० वही, भूमिका ।

११ वही ।

१२ वही ।

१३ वही, पृ० ५१ ।

१४ वही ।

१५ वही, पृ० ५२ ।

१६ वही पृ० १२ ।

१७ सुग्री देवी प्रसाद 'मारवाड मरदुमशुमारी रिपोर्ट' १८९१, पृ० ५०६ ।

१८ वही ।

१९ कृष्ण, नवल, द (कोट) मिनिएचर पेंटिंग ऑफ बीकानेर (बीसिस, अप्रकाशित), बाराणसी पृ० ३७०, परिशिष्ट ८ ।

२० वही ।

२१ कृष्ण, नवल के अनुसार ।

२२ अप्रवाल आर० ए० मारवाड म्यूरल' पृ० २५ ।

२३ वही ।

२४ सुग्री, देवी प्रसाद 'उपसृक्त,' १९८१, पृ० ५०६ ।

२५ रेऊ बी० एन० 'द पिक्चर गलरी आफ द जोधपुर म्यूजियम, 'जनरल ऑफ इंडियन म्यूजियम,' वा० ४ (१९४८), पृ० ४१ ।

२६ वही ।

२७ वही ।

२८ दापी मरयू, 'पजेंट आफ इण्डियन आर्ट,' पृ० ८६, प्लेट ५ ।

२९ ओरियंटल मिनिएचर एण्ड इलीयुमिनेशन (मरुत, नीलाम कटलाग), सदन, बुलेटिन न० २४, प्लेट २८, पृ० २६ ।

३० ओरियंटल मिनिएचर एण्ड इलीयुमिनेशन, बुलेटिन न० २१, पृ० २५, कटलाग ३७ ।

३१ कृष्ण चतुर्थ ए हिस्ट्री आफ इण्डिया पेंटिंग राजस्थानी ट्र डीशन,' नई दिल्ली, १९८२, प्लेट ५२ ।

३२ मास्वामी बी० एन०, एसेस आफ इण्डियन आर्ट, पेरिस, १९८६, प्र० १३७, विवरण न० ६८ ।

३३ फाब टोवी व आचर, मिलड 'इण्डियन मिनिएचर इन द इण्डिया आफिस लाइब्रेरी,' सदन, १९८१, पृ० ४३७ प्लेट २४० ।

- ३४ खटालावाला 'बाल प्राबन्धन आफ राजस्थानी पेंटिंग, आरिबिन एण्ड डेवलपमेंट आफ राजस्थानी पेंटिंग माग वो न० माच १९५८ पृ० ६ प्लेट न० १३ ।
- ३५ वही ।
- ३६ आस्थन एल 'आठ आफ इण्डिया एण्ड पाकिस्तान' लंदन १९४७ ४८ प्र० ११७ प्लेट ६४ ।
- ३७ वही ।
- ३८ ओरियंटल मिनिअर एण्ड इल्लुमिनेशन (मैक्स नीलाम कटलाग) लंदन बुलेटिन न० २६, कटलाग न० २६ ।
- ३९ टडन आर० के० 'इण्डियन मिनिअर पेंटिंग बम्बई' १९८२ प्लेट १७३ ।
- ४० भारत कला भवन संग्रह, एक्सेशन न० ५८१ आर ।
- ४१ अजीत सिंह मानसिंह के समकक्ष भारवाड के ठिकान धनेराव क राजा थे ।
- ४२ भाटी हुसमसिंह भारवाड का क्षेत्रीय इतिहास एवं रामकन असोपा 'परम्परा' भाग ४६ ५०, जाधपुर १९७६, पृ० स० १०६ ।
- ४३ टडन आर० के० 'इण्डियन मिनिअर पेंटिंग' बम्बई १९८२, प्लेट १६२ ।
- ४४ कु० सग्राम सिंह (जयपुर) के अनुसार ।
- ४५ टडन आर० के० उपयुक्त बम्बई १९८२, प्लेट १६८ ।
- ४६ शरमन ली 'राजपूत पेंटिंग' यूजीक पृ० ५० ५१ प्लेट न ४८ ।
- ४७ मधवी (नीलाम कटलाग) १० दिसम्बर १९४८, लाट १६५ ।
- ४८ गोस्वामी श्री० घन० उपयुक्त पेरिस १९८६, पृ० ३७ प्लेट ५ ।
- ४९ 'सन्वी' (नीलाम कटलाग) २६ मार्च १९८२, पृ० ६० लाट १२६ ।
- ५० मधवी (नीलाम कटलाग) १२ दिसम्बर १९७२ पृ० लाट १३७ ।
- ५१ कु० सग्राम सिंह (जयपुर) की सूचना के अनुसार इस चित्र का चित्रकार रासो है ।
- ५२ चतुर्थ कृष्ण हिस्ट्री आफ इंडियन पेंटिंग राजस्थानी ट्रेडीशन' दिल्ली १९८२ प्लेट ७ ।
- ५३ दाधीच राम प्रसाद 'महाराजा मानसिंह व्यक्ति एवं कृतित्व' जाधपुर १७२ पृ० ५२ ।
- ५४ टडन आर० के० उपयुक्त बम्बई १९८३ पृ० १३७, १७० ।
- ५५ कु० सग्राम सिंह (जयपुर) से मित्री सूचना के अनुसार ।
- ५६ शरमन की राजपूत पेंटिंग 'यूपात्र' पृ० ५० ७१ प्लेट न० ४८ ।
- ५७ वेनय एम० सी० गॉड घोन एण्ड पीनॉन 'यूपात्र' १९६६ पृ० कटलाग न० ८३ ।
- ५८ ओरियंटल मिनिअर एण्ड इल्लुमिनेशन (मैक्स कटलाग) बुलेटिन न० ३६ पाट सिगर न० १७ ।
- ५९ टडन आर० के० इंडियन मिनिअर पेंटिंग बम्बई १९८२, सिगर न० १७५ ।
- ६० टॉप फिन्ड ऐंड्रू पेंटिंग फ्रॉम राजस्थान मेतबन १९८० ।
- ६१ महाराजा मानसिंह, उमेर भवन संग्रह एक्स न० ८४४ २१-७६ ।

६२ लेख के ऊपरी भाग का चित्र खराब होगा ।

६३ गामुली ओ० सी० राजपूत पोर्ट्रेट आफ इंडियन स्कूल 'माम' बी० न० ६ न० ४ (सितम्बर १९५४),
पृ० १२ २१ ।

६४ वही ।

६५ भारत कला भवन संग्रह एक्स न० १०६९० ।

६६ द्विवेदी बी० पी०, 'बारहमासा' दिल्ली, १९८० ।

६७ टडन आर० के० 'इंडियन मिनिएचर पेंटिंग' बम्बई, १९८२ प्लेट १६१ ।

६८ द्विवेदी बी० पी० 'बारहमासा' प्लेट न० ६३ ।

६९ पाल प्रतापदित्य कोट पेंटिंग आफ इंडिया इंडिया दिल्ली १९८३ पृ० २५ । प्लेट आर० ४४ ।

७० ओरियंटल मिनिएचर एण्ड इलीयुमिनेशन (मैक्स नीलाम कटलाग), लन्दन, बुलेटिन २९, कटलाग न० ३० ।

७१ उम्मेद भवन संग्रह एक्स न० ५ () ।

७२ वही, लेख के निचले हिस्से का चित्र उपलब्ध नहीं है ।

७३ पाल प्रतापदित्य 'द क्लासिकल ट्रेडीशन इन राजपूत पेंटिंग फ्रॉम पाल एफ वास्टर कलेक्शन,' म्यूयाक, १९७८,
पृ० १५० प्लेट ४२ ।

७४ उम्मेद भवन (जोधपुर) संग्रह न० १२ ।

७५ उम्मेद भवन संग्रह ।

७६ टडन आर० के०, 'उपयुक्त' बम्बई १९८२ प्लेट १७४ ।

७७ भारत कला भवन वाराणसी संग्रह न० ५६८ ।

७८ ओरियंटल मिनिएचर एण्ड इलीयुमिनेशन (मैक्स नीलाम कटलाग), लन्दन, बुलेटिन न० १८ वा० ५ पाठ ३
पृ० २०१, कटलाग न० २१८ ।

७९ इलाहाबाद म्यूजियम संग्रह न० १४७० ।

८० ओरियंटल मिनिएचर एण्ड इलीयुमिनेशन (मैक्स नीलाम कटलाग), लन्दन, बुलेटिन न० २७ वा० ७, पाठ ३,
पृ० १८७ कटलाग २३० ।

८१ रेक बी० एन०, '(द) पिक्चर गलरी आफ द जोधपुर म्यूजियम 'जनरल आफ इंडियन म्यूजियम, वा० ४ १९४८
पृ० ४१ ।

८२ उम्मेद भवन संग्रह, न० ३८ (१८) ।

८३ ओरियंटल मिनिएचर एण्ड इलीयुमिनेशन (मैक्स नीलाम कटलाग) बुलेटिन न० १७ वा० ५ पाठ २, प्लेट ६६ ।

८४ 'सदवी (नीलाम कटलाग), १२ दिसम्बर १९७२ पृ० ३२ कटलाग १३६ ।

८५, टडन आर० के०, 'इंडियन मिनिएचर पेंटिंग' बम्बई, १९८२ प्लेट ११४, ११५, १२५ १२७ ।

८६ पाल प्रातापदित्य, कोट पेंटिंग आफ इंडिया दिल्ली, १९८३, पृ० २५८, फिगर ५३ ।

८७ रघावा, एम० एस०, 'इंडियन मिनिएचर पेंटिंग', दिल्ली, १९८१, पृ० ८० के सामन चित्र ।

८८ 'सदबी' (नीलाम), २० मई १९८३, आइएम न० १२५ ।

८९ वेल्च एस० सी०, 'इंडियन आर्ट एण्ड कल्चर,' यूयाक, १९८५ कटलाग २९६ ।

९० रघावा, एम० एस० एच गेलवध, जे० के०, 'इंडियन पेंटिंग द सीन, थीम एण्ड लीगेंड्स दिल्ली, १९६८, प्लेट १८ ।

९१ अग्रवाल आर० ए०, मारवाड म्यूरल 'नई दिल्ली, १९७७ ।

९२ अग्रवाल, आर० ए०, कलाविलास भारतीय चित्रकला का विकास मेरठ, १९७९ पृ० १७३ १७४ ।

९३ आचर, मिलड, 'कम्पनी ड्राइंग्स इन द इंडिया आफिस लाइब्रेरी,' लन्दन, १९७२, पृ० ५ ।

९४ वही ।

९५ अग्रवाल, आर० ए०, 'उपयुक्त,' मेरठ, १९७९, पृ० १७५ ।

९६ वही ।

९७ देसाई विशाखा एन० 'लाइफ एट कोट आर्ट फार इंडियन क्लर' 'केस्टिवल आफ इंडिया इन द यूनाइटेड स्टेट १८८५-८६, यूयाक, ८६, पृ० ८३ ।

९८ ओरियटल मिनिएचर एण्ड इलियुमिनेशन (मैगस नीलाम कैंटलाग), लन्दन, बुलेटिन न० २२ वा० ५, पाट १ पृ० ३८, कैंटलाग ४७ ।

९९ 'सदबी' (नीलाम कैंटलाग), ३० जून १९८० ।

१०० देखें, अध्याय ६ ।

१०१ शाह, यू० पी०, 'ट्रेजरर आफ जन भण्डार,' अहमदाबाद, १९७८, प्लेट १४३, १३९ ।

१०२ शाह, यू० पी०, मोर डाकुमेन्ट आफ जन एण्ड बुजराती पेंटिंग आफ सिकन्दरी एण्ड लेटर सेन्चुरी, अहमदाबाद प्लेट ५९ ।

१०३ बीच, माइली 'द कटेकस्ट आफ राजपूत पेंटिंग,' आस आरियटल्स 'वा० १०, १९७५ प्लेट ३ ।

१०४ वही ।

१०५ बी० जे० इन्स्टीट्यूट अहमदाबाद, नू० १५३८७ ।

निष्कर्ष

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में पहली बार मारवाड शैली के चित्रों का एक स्थान पर विस्तार से काल-क्रमानुसार क्रमबद्ध अध्ययन का प्रयास किया गया है। मारवाड शैली के लेख्युक्त उदाहरण बहुत कम उपलब्ध हैं, इस शैली के अधिकांश उदाहरण लेखविहीन हैं जो मुख्य रूप से स्वतंत्र चित्र हैं। ग्रन्थों के चित्र भी हैं। ये ग्रन्थचित्र कालक्रम की दृष्टि से शैली के परवर्ती काल के हैं। स्फुट चित्र देश विदेश के विभिन्न सग्रहों में बिखरे हुए हैं। यहां उन्हें एक स्थान पर एकत्रित कर उनके लेख्युक्त उदाहरण से तुलना कर एक क्रमबद्ध शैली के अध्ययन का प्रयास किया गया है। मारवाड के राठौरी ने भी अर्ध-राजपूत राजवंश की भांति कला एवं साहित्य को पूरा प्रश्रय दिया। यद्यपि यहां के राठौर अनवरत युद्ध की विभिन्निका में जूझते रहे फिर भी उन्होंने चित्रकला को संरक्षण दिया। मारवाड की चित्रकला भी स्थानीय साहित्य संस्कृति और धर्म से प्रभावित रही। यहां के शासकों के मुगल दरबार से वैवाहिक सम्बंध रहे, मुगलों की ओर से ये दक्कन में नियुक्त रहे फलतः यहां की चित्रकला आरम्भ में मुगल एवं दक्कनी प्रभाव से प्रभावित थी। यह गहरा प्रभाव शनैः शनैः कम होता गया। जैनधर्म का महत्वपूर्ण केन्द्र होने के कारण सोलहवीं शताब्दी से पूर्व मारवाड जनचित्रों का महत्वपूर्ण केन्द्र रहा।

यद्यपि मारवाड शैली के वास्तविक उदाहरण गजसिंह (१६१६-३८ ई०) काल के पूर्व के अभी तक प्रकाश में नहीं आए हैं परंतु ऐसी पूरी संभावना है कि राव मालदेव के (१५६५-१६२० ई०) काल से चित्र बनना प्रारम्भ हुआ। इस संभावना की पुष्टि मालदेव के कलाप्रेम को देखकर होती है। गजसिंह के काल में मारवाड के 'पाली ठिकाने' से विट्ठलदास चपावत के लिये पाली में चित्रित मारवाड चित्र-शैली की ज्ञात प्रारम्भिक सचित्र प्रति 'रागमाला' की मिलती है। पाली 'रागमाला' पर गुजरात के चित्रों के गहरे प्रभाव के साथ-साथ जहांगीरी मुगल चित्रशैली का प्रभाव भी है। उक्त प्रति का राजस्थान के अर्ध-केन्द्रों में चित्रित समकालीन चित्रों में उत्प्रेक्षनीय स्थान है। मारवाड के दरबार से गजसिंह की कुछ शब्दी भी मिली हैं। ये सभी गजसिंह को मृत्यु के तुरंत बाद की हैं। इन चित्रों पर गहरा मुगल प्रभाव है तथा इनमें मारवाड शैली की विशिष्टताएं पूरी तरह स्पष्ट नहीं हैं।

गजसिंह के उत्तराधिकारी जसवंतसिंह (१६३८-७८ ई०) के काल में मारवाड के दरबार से जो चित्र मिले हैं वे सत्या में कम हैं पर उत्कृष्ट चित्रशैली का प्रतिनिधित्व करते हैं। महीन रेखाओं, बढ़िया तैयारी, उत्कृष्ट संयोजन, सुविधाने रंगों के साथ चित्रित ये चित्र दरबार में सुम्पवस्थित एवं स्थापित चित्रशाला के होने का संकेत देते हैं। मुगल प्रभाव के साथ-साथ इनमें स्थानीय शक्तियों एवं मारवाड चित्रशैली के तत्वों का आभास भी मिलता है जिनका आगे चलकर विकास होता है।

जसवतसिंह की मृत्यु के बाद (१६७८-१७०७ ई०) तक मारवाड पर प्रत्यक्षत मुगलो का शासन था। इसलिए इस काल के दरबार के चित्रों पर मुगल शैली का अधिक प्रभाव रहा होगा, पर पाली आदि ठिकानों पर एव मारवाड के सामंतों, जैन व्यापारियों के संरक्षण में मारवाड शैली में चित्रण निश्चित रूप से हो रहा था। 'उपदेशमालाप्रकरण, भागवत' आदि की प्रतियां इनके उत्कृष्ट उदाहरण हैं।

अजीतसिंह के समय (१७०७-१७२४ ई०) से मारवाड की चित्रकला का क्रमबद्ध इतिहास शुरू होता है। अजीतसिंह के काल में 'शबीहो, दरबार के दृश्यो, घुड़सवारी एव जुलूस' के साथ साथ 'स्त्रियों के साथ अजीतसिंह' के चित्र मिलते हैं। इस काल के चित्र साहवी सदी के चित्रों से थोड़ा हटकर हैं। यहाँ मारवाड शैली की स्वतंत्र विशिष्टताएँ दिखने लगती हैं। यद्यपि पुरुष आकृतियों के चित्रण में छोटी आँखें, हल्की मूँछें, शॉडिंग आदि मुगल प्रभाव में चित्रित हैं पर पृष्ठभूमि के तीखे रंग, इंटो की दीवार का चित्रण, औसत आकार की जड़ों हुई स्त्री आकृतियों आदि के अंकन में मारवाड शैली की विशिष्टता दिखती है। इस काल में हमें पहली बार चित्रों पर लेख मिलते हैं।^१ संभवतः इससे पहले भी चित्रों पर लेख लिखे गये थे पर वे चित्र उपलब्ध नहीं हुए हैं। इन लेखों में तिथि एवं संरक्षक राजा का नाम तो है, पर दुर्भाग्यवश इन पर चित्रकारों का नाम नहीं है।

अजीतसिंह के उत्तराधिकारी अभयसिंह (१७२४-४६ ई०) के काल के उदाहरण शाली की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण नहीं है। ये अजीतसिंह के काल के चित्रों की परम्परा में ही चित्रित हैं परन्तु इस काल में घानेराव ठिकाने से अभयसिंह के समकालीन पद्मसिंह के संरक्षण में बने उत्कृष्ट चित्र मिलते हैं। ये सभी चित्र चित्रकार 'छज्जू' के बनाये हुए हैं। पूर्ववर्ती चित्रों की परम्परा से हटकर इनमें बड़े गोल चेहरे, बड़ी-बड़ी वटननुमा गोल आँख, नाक के नुकीले छोर का अंकन हुआ है। वेशभूषा में नारंगी रंग का प्रयोग हुआ है। इस काल के चित्रों के संयोजन में मुगल एवं दक्कनी प्रभाव है। अभयसिंह के समकालीन मारवाड के नागौर रियासत के राजा वटनसिंह के काल में उत्कृष्ट भित्तिचित्र मिलते हैं और यहाँ से मारवाड के शासक भित्तिचित्रों का क्रमबद्ध इतिहास शुरू होता है।

अभयसिंह के उत्तराधिकारी रामसिंह (१७४६-५१ ई०) ने अल्प समय तक शासन किया, पर चित्रकला के क्षेत्र में इसका महत्वपूर्ण योगदान रहा। अत्यधिक ऊँची लम्बी पगडिया इस काल की प्रमुख विशेषता रही। रामसिंह की शबीहो के अतिरिक्त अन्य किसी काल की शबीहो में इतनी अधिक लम्बी पगडिया चित्रित नहीं हुई, पर इस आधार पर परवर्ती शासक विजयसिंह के काल में भिन्न-भिन्न प्रकार की ऊँची भारी भरकम पगडिया मिलती हैं जो मारवाड शैली के चित्रों की राजस्थान के अर्थ केन्द्रों से अलग करती हैं।

रामसिंह के उत्तराधिकारी विजयसिंह ने ४० वर्षों के लम्बे समय (१७५३-६३ ई०) तक राज्य किया। यह काल चित्रकला के लिये कई दृष्टियाँ से महत्वपूर्ण रहा। इस काल में लम्बे समय से चल रही अशांति के बाद अपेक्षाकृत अमन-चन का समय आया। बम्बई विलास के इस वातावरण में नृत्य संगीत एवं हरम के चित्रों का चित्रण लोकप्रिय हो गया। आवश्यक है कि राजस्थान में सभी केन्द्रों पर वैष्णव धर्म से सम्बंधित चित्र प्रचुर संख्या में चित्रित हुए, पर मारवाड इसका अपवाद था। अभी तक इस केन्द्र से सत्रहवीं एवं अठारहवीं सदी के पूर्वार्द्ध में चित्रित 'कृष्ण-राधा' एवं 'वर्णव सम्प्रदाय' से सम्बंधित

चित्र नहीं मिले हैं। विजयसिंह वैष्णवधर्म का अनुयायी था और पहली बार इस काल में बड़ी सत्ता में 'कृष्ण राधा' के चित्र चित्रित हुए।

इस समय चित्रों की विषयवस्तु अत्यंत व्यापक हो जाती है। सयोजन में नये-नये प्रकार दिखायी पड़ते हैं। वक्ष एव वस्तु के स्वरूप में भी परिवर्तन आता है। कई चित्रकारों को अपनी अलग-अलग शक्तियों में चित्रित चित्र मिलते हैं। यद्यपि इस काल में चित्रकारी के नाम बहुत कम मिले हैं, पर शैली के आधार पर इन्हें कई वर्गों में बांटा जा सकता है। वेशभूषा, सयोजन, मुखाकृति, पण्डभूमि आदि के अंकन में अंतर के आधार पर चित्रों को विभिन्न वर्गों में अलग-अलग चित्रकारों की शैली में बांटा जा सकता है जिनका एक दूसरे पर प्रभाव भी है। वेशभूषा के भी कई प्रकार मिलते हैं जिनमें मुख्य रूप से पगडियों का प्रकार है। भारी भरकम पगडियाँ के तीन चार प्रकार हैं, यथा—लम्बी पतली ऊँची पगड़ी लम्बी चौड़ी ऊँची पगडियाँ, ढोलकनुमा छोटी पगडियाँ एव चौड़ी पगडियाँ। इस काल के विभिन्न वर्गों के चित्र हमें लगभग १७४५-५० ई० से मिलने लगते हैं।^{१५} उपलब्ध चित्रों में सबसे पहले १७६१ ई० का ठाकुर जगन्नाथसिंह का चित्र है।^{१६} उस चित्र में भारी-भरकम आकृति छोटी, चौड़ी आँखें, आवश्यकता से अधिक लम्बी नुकीली नाक, निभुजाकार गलमुच्छे तथा लम्बी, ऊँची चौड़ी नुकीले छोर वाली पगड़ी का अंकन हुआ है। इस शैली से प्रभावित थोड़े बहुत परिवर्तन के साथ कई चित्र मिलते हैं। मूलरूप से पुरुष आकृतियों का यही चित्रण प्रचलित होता है। स्त्री आकृतियों के अंकन में विविधता मिलती है। १७६१ ई० वाले चित्र में स्त्रियों की लम्बी अडाकार मुखाकृति, सामान्य रूप से नुकीली नाक लम्बी आँखें, ढालवा माथा आदि का कुशलतापूर्वक चित्रण हुआ है। चेहरा पर शोडिंग व कसावदार डोल है। स्त्री आकृतियों के अंकन में शोडिंग की तकनीक एवं वेशभूषा पर मुगल प्रभाव है। क्रमशः स्त्री आकृतियाँ लम्बी होती चली जाती हैं, उनका घड भाग अधिक लम्बा होता है। लहंगे का घेर भारी होता चला जाता है। वेशभूषा अधिक अलंकृत एवं तेज रंगों वाली चित्रित होने लगती है, दुपट्टे पारदर्शी हैं।

मुख्य रूप से स्त्री आकृतियों का लम्बा चेहरा, नुकीली नाक, ढालवा चौड़ा माथा, लम्बी पतली आँखें चित्रित हुई हैं। पर इनके अंकन में काफी विविधता है। १७७५-१८०० ई० के आसपास मुगल प्रभावित स्त्री आकृतियों का अंकन प्रचलित होता है। 'मदिरापान करती, 'नृत्यरत, आलिंगनवद्ध' आदि मुद्राओं या सामान्य रूप से वक्ष भाग तक की आकृतियों का चित्रण लोकप्रिय होता है। इस प्रकार की स्त्री आकृतियाँ, जयपुर, बीकानेर आदि के द्वी पर भी लोकप्रिय होती हैं। वेशभूषा, आभूषण एवं बालों की शोडिंग आदि मुगल प्रभाव के अन्तर्गत है।

अठारहवीं सदी के उत्तरार्ध में 'वारहमासा' की कई प्रतियों का चित्रण होता है। यद्यपि स्त्री पुरुष आकृतियों का अंकन १७६१ ई० वाले जगन्नाथसिंह के चित्र में प्रभावित है, पर साथ ही साथ इनमें काफी अन्तर भी आ जाता है। स्त्री आकृतियों के अंकन में भी लगातार परिवर्तन होता है। 'वारहमासा' के इन चित्रों में सफेद रंग के वास्तु एवं पीले रंग की वेशभूषा की प्रधानता है। पुरुषों की पोषाक मुख्य रूप से पीले रंग की है। पुरुष आकृतियाँ लम्बे चौड़े चेहरे पर दबदबे का भाव लिये हैं।

चित्रों के एक अन्य वर्ग में १७७०-७१ ई० के आसपास चित्रित धानेराम ठिकाने के राजा चौरमदेव के चित्र मिलते हैं। ये चित्रकार हैबुद्दीन द्वारा चित्रित हैं। हैबुद्दीन, साहबदीन आदि चित्रकार बीकानेर

से घानेराव स्यानातरित हुए हैं।^{१८} यद्यपि इन चित्रों में 'ठाकुर जगन्नाथसिंह' वाले चित्र से थोड़ी निकटता है फिर भी इनकी शैली में काफी अंतर है इस काल में दाढ़ी-मूछविहीन कमनीय चेहरे वाली पुरुष आकृतियों का अकन लोकप्रिय होता है। इस वर्ग के उदाहरण बीकानेर एवं मारवाड की मिश्रित शैली दिखाते हैं अतः इन चित्रों को "मारवाड बीकानेर" वर्ग के अंतर्गत रखा गया है। अठारहवीं सदी के मध्याह्न में मारवाड के विजयसिंह एवं बीकानेर के गर्जसिंह में भिन्नता होती है फलतः मारवाड शैली का प्रभाव बीकानेर पर हावी होता है। साहबदीन हैबुददीन आदि चित्रकारों के अलावा अन्य चित्रकारों ने भी "मारवाड बीकानेर" की मिश्रित शैली में चित्रण किया। इन चित्रों के दो तीन वर्ग हैं। एक वर्ग में लम्बी पतली पुरुष आकृतियाँ हैं जिनके चेहरे पर लम्बी स्प्रिगनुमा नट का अकन है। चेहरा ठोटा एवं कमनीय भावयुक्त है तथा सिर पर उर्ध्वाकार लम्बी पगड़ी है। दूसरे प्रकार में पुरुष आकृति ठिगनी स्वस्थ, मासल मुखाकृति दाढ़ी मूछविहीन है चेहरे पर कमनीय भाव, अपेक्षाकृत भारी गदन, चौड़ी आँखें सामान्य रूप से लम्बी नाक, गदन तक की लट तथा मुकुटनुमा पगडिया या अभर्मसिंह काल में प्रचलित सामने से उठी तिकौनी पगड़ी है।

मारवाड-बीकानेर वर्ग के इन चित्रों में स्त्री आकृतियों के अकन में भी अंतर है। इस वर्ग के अन्तर्गत स्त्री आकृतियाँ ठेठ मारवाडी चित्रों की अपेक्षा अधिक मासल हैं। अपेक्षाकृत भारी गदन, गोल या अडाकार चेहरा, मासल गाल, चौड़ी आँखें जिनके छोर कहीं कहीं काल तक खिंचे हैं। इनमें नफासत एवं कोमलता अपेक्षाकृत कम है। इस प्रकार के अकन में भी काफी विविधता है। इस वर्ग के अन्तर्गत 'कृष्ण-राधा' एवं 'नायिकाओं' के चित्र सबसे अधिक मिलते हैं। कुछ 'वारहमासा' के चित्र भी मिलते हैं। इन चित्रों की पृष्ठभूमि प्रायः एकरंगी है। गुलाबी नीले आदि रंगों की पृष्ठभूमि है। ऊपर विवेचित मारवाड के चित्रों एवं 'मारवाड-बीकानेर' वर्ग के चित्रों में पट्ट-पीधों के अकन में भी स्पष्ट रूप से अंतर दिखायी पड़ता है। १७६१ ई० वाले चित्र के वर्ग में पेट के घने चित्रण में गहरी शेडिंग है। पेट पीधों का बारीक चित्रण है। 'मारवाड बीकानेर' वर्ग के इन चित्रों में इस प्रकार की गहरी शेडिंग नहीं मिलती। मोटी रेखाओं से नुकीली पतिया के गोल मुँहों, तीन तीन गोल पतियों के गुच्छ वाले वस्त्र, उनसे निकली नोचे की ओर झुकी महीन लम्बी पतियों वाली शाया का चित्रण हुआ है। इस वर्ग के पीधों के चित्रण पर दक्कनी प्रभाव अधिक दिखता है।^{१९} इस वर्ग के कुछ चित्र जयपुर के चित्रों के निकट हैं। जयपुर के ठिकाने शाहपुरा से मिली 'रागमाला'^{२०} के चित्रों से इनकी निवृत्तता स्पष्ट है।

चित्रकारों का "मयेन" घराना भी मारवाड एवं बीकानेर दोनों क्षेत्रों में चित्रण कर रहा था।^{२१} "मयेन" मुख्य रूप से बीकानेर के रहने वाले थे। चित्रों की शैली एवं उपलब्ध चित्रों के लेखों के आधार पर सम्भावना है कि 'मयेन' चित्रकार दरबार में चित्रण नहीं कर रहे थे। ये दरबार की शैली से प्रभावित अवश्य थे पर इन्होंने मुख्य रूप से 'ढोला-माह', 'पवार-जगदेव' की वास्तव, मधुमालती, भागवतदशमस्कन्ध, रतनगिरी वार्ता आदि ग्रंथों का नौकशैली में चित्रण किया।^{२२} कुछ विद्वानों के अनुसार ये मुख्य रूप से जैन सूरि के साथ रहा करते थे। पुरुष आकृतियों के चित्रण में सामने से ऊँची तिकौनी पगड़ी, बड़ी नुकीली आँखें, त्रिभुजाकार गलमच्छे आदि तत्त्व दरबार के चित्रों में प्रभावित हैं, पर देखाएँ, औसत आकार की इकहरी आकृतियाँ, पैर तक लम्बा 'सूय' आकार का जामा, कमर पर लम्बे सकरे पट्टे, आदि के अकन में 'मयेन' चित्रकारों की अपनी विशिष्टताएँ स्पष्ट होती हैं। स्त्री आकृतियों के अकन में अडाकार चेहरा, मोटी रेखाओं से ऊपर की ओर उठी लम्बी आँखें उभरे हुए होठ, मासल गाल, गदन तक

की लटे एवं औसत आकार की आकृतिया चित्रित हुई हैं। इन चित्रों में प्रायः मोटी रेखाओं का अकन हुआ है। शेडिंग एवं पम्पेक्टिव का प्रयोग नहीं किया गया है। हरे, नारंगी एवं गुलाबी रंग का प्रचुरता से प्रयोग हुआ है। काले रंग की मोटी गहरी रेखाओं से आकृतियों का चित्रण हुआ है। इन चित्रों में आकृतियां मुख्य एवं वेगवान तथा चित्र में गति है।

विजयसिंह काल के चित्र संयोजन, आकृति एवं विषयवस्तु की विविधता की दृष्टि से उल्लेखनीय है। शैली प्रयोगात्मक स्तर पर थी एवं इसमें विभिन्न स्तर दिखायी पड़ते हैं। इस काल में 'शवीह', दरबार में सहयोगियों के साथ, दरबार में नृत्य संगीत दृश्य के वारहमासा, रागमाला, कृष्ण राधा से सम्बन्धित चित्र एवं होली आदि उत्सवों के दृश्यों का अकन हुआ है।

विजयसिंह काल के चित्रों में आरम्भ से अन्त तक विकास दिखायी पड़ता है। धीरे-धीरे रेखाएं अधिक परिष्कृत होती जाती हैं तथा तैयारी बढ़ती जाती है। पृष्ठभूमि के अकन में वक्षों का चित्रण और घना होता जाता है। पृष्ठभूमि में कक्ष के बाद चतुर्थे एवं उसकी रैलिंग के पीछे वक्षों की कतार धीरे धीरे चित्र के ऊपरी छोर की ओर बढ़ती है। आरम्भ में दो वक्षों के बीच सरो के पतले तुकीले पेड़ का चित्रण होता था। यह रुद्धिबद्ध चित्रण था। धीरे धीरे इसमें परिवर्तन आता गया। वक्षों पर मोर, बिड़ियों आदि का स्वाभाविक चित्रण हुआ है। वादलों के अकन में प्रायः अदर की ओर मुड़े हुए घुघराते प्रभाव में सामने पाँपी के फूलों की कतार एवं फोवारे का रुद्धिबद्ध अकन प्रायः सभी चित्रों में हुआ है। धीरे धीरे तेज रंगों का प्रयोग बढ़ता जाता है।

बीकानेर से ही चित्रकार मारवाड में स्थायीतरित नहीं हुए, वरन् जागपुर में भी हामिम आदि चित्रकार बीकानेर गए। इस काल में मारवाड के दरबार में राजा विजयसिंह के साथ माय अय्य सामंतों ने भी चित्रकला को प्रश्रय दिया। मारवाड की दरबारी चित्रशाली में यह परम्परा मिलती है कि राजा की आकृतियां चित्रित हुई हैं, पर विजयसिंह काल इसका अपवाद रहा। इस समय भिन्न भिन्न प्रकार की लोकशैली में 'मनुमालती', भागवतदशमस्कन्ध आदि सचित्र ग्रंथों का चित्रण भी हुआ। लोकशैली में चित्र अधिक परिष्कृत हुए। चित्रों की तैयारी अपेक्षाकृत अधिक बढ़ गयी। इन पर कहीं-कहीं मुगलचित्रों का गहरा प्रभाव है। नेशनल म्यूजियम नई दिल्ली के 'भादो मास' (देखें, अध्याय ५) वाले चित्र में है। ढोको वाली पहाड़ियों से पृष्ठभूमि अत्यन्त भारी-भारी है। चित्र में तेजी एवं हलचल है। इस काल में

विजयसिंह के उत्तराधिकारी भीमसिंह ने १७६३ ई० से १८०३ ई० के मध्य के अल्प समय में शासन किया। इस समय मुख्यतः 'शवीह', दरबार के चित्र एवं 'जुलस' का अकन हुआ। भीमसिंह की वास्तविक छवि के अनुकूल चित्रों की मुखाकृति में परिवर्तन आया। भारी भरकम आकृति, गोल मस्तक चेहरा, दोहरी टुडडो, बाहर की ओर उभरी बड़ी आँखें एवं सामान्य रूप से लम्बी नाक का चित्रण होता

है। लम्पी ऊँची पगडिया का अकन प्रायः विनुप्त सा हो जाता है। सामने से ऊँची तिकोनी स्वरूप वाली पगडिया प्रचलित होती है। इस काल में हमें सबसे पहले भाटी चित्रकार रासो का तिथियुक्त चित्र मिलता है। बाद में यही भाटी घराना मारवाड की दरवारी शैली का प्रमुख चित्रकार घराना होता है। इस चित्रकार की शैली में हमें बाद में भी चित्र मिलते हैं। भारी भरकम मांसन चेहरा, बाहर की ओर निकली उभरी हुई उड़ी आखें, पुकीली नाक, घने गलमुच्छो का चित्रण हुआ है। घने गलमुच्छो का प्रकार विजयसिंह काल के चित्रों से बदला हुआ है यद्यपि चित्रकार भाटा नारायणदास के लेखयुक्त चित्र हमें नहीं मिले हैं, पर इसने भी भीमसिंह के काल में अवश्य चित्रण किया होगा। वही सत्या में इस शासक के चित्र उनके उत्तराधिकारी मानसिंह के काल में १८२८-३० ई० के आसपास चित्रित हुए।

भीमसिंह के बाद उनके उत्तराधिकारी मानसिंह के काल (१८०३-४३ ई०) में मारवाड की चित्रकला अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँची। मानसिंह कलाप्रिय एवं साहित्यप्रमी व्यक्ति थे। उन्होंने स्वयं साहित्य का सृजन किया। उनके दरबार में साहित्यकारों, चित्रकारों की पूर्ण प्रोत्साहन एवं सम्मान दिया गया। मानसिंह नाथ मन्त्रदाय के अनुयायी थे। इनके काल में नाथों से सम्बन्धित असंख्य चित्रों का अकन हुआ। मुख्य रूप से नायक नायिका से सम्बन्धित चित्र मिलते हैं। 'वारहमामा' तथा 'प्रेमिका' एवं सेविकाओं के साथ राजा मानसिंह के चित्र उड़ी सत्या में पाये गये हैं। चित्रों का विषय मानसिंह के इद गिद ही घूमता है। यद्यपि सयोजन की दृष्टि से इस विषय का रुढ़िबद्ध अकन हुआ है फिर भी इन चित्रों में कृतित्व है। 'जुलूस' एवं 'शिकार' के दृश्यों का उत्कृष्ट अकन हुआ है।

कृतित्व की दृष्टि से मारवाड चित्रशैली के दो महत्वपूर्ण काल हैं। अठारहवीं सदी में ४० साल तक का मानसिंह का काल। विजयसिंह एवं मानसिंह के 'काल की चित्रकला' में मुख्य अंतर यह है कि विजयसिंह काल में शैली में भिन्न भिन्न नये प्रयोग ही रहे थे तथा वह रुढ़िबद्ध नहीं हुई। चित्रकारों के कई वर्ग अपनी अलग-अलग शैलियों में काम कर रहे थे। दुर्भाग्यवश इन चित्रकारों के बारे में हमें निश्चित रूप से जानकारी उपलब्ध नहीं है। मानसिंह के काल में पूर्ण परिपक्व स्थापित शैली मिलती है। इस काल में सबसे अधिक सत्या में लेखयुक्त चित्र मिलते हैं। चित्रकारों के नाम एवं तिथियुक्त लेखों की मौजूदगी में मानसिंह काल की कला के निश्चित स्वरूप एवं चित्रकारों की शैलियों के बारे में जानकारी होती है।

मानसिंह काल में अमरदास, दाना, शकरदास, बभूत, उदैराम (उदयराम), शिवदास, माधोदास, रायसिंह, मोती राम आदि भाटी घराने के चित्रकारों के चित्र मिलने हैं। ऐसे कई चित्र हैं जिन पर केवल तिथि है, चित्रकारों के नाम नहीं हैं। वही सत्या में मिले लेखविहीन चित्रशैली की दृष्टि से भाटी घराने की अथवा उनसे प्रभावित कृतियों प्रतीत होती हैं अतः उन्हें भाटी चित्रकारों के अंतर्गत रखा गया है। भाटी चित्रकारों के अतिरिक्त इस काल में अथ किसी चित्रकार का उल्लेख नहीं मिलता है अतः इन भाटी चित्रकारों में अमरदास, दाना भाटी, शकरदास, बभूत भाटी एक परिवार के थे। अथ चित्रकारों के सदाश में विशेष जानकारी नहीं मिली है। जारम्भ में इन पर गहरा मुगल प्रभाव था जो समय के साथ साथ धीरे-धीरे कम होता चला जाता है। इन सभी चित्रकारों की शैली की विवेचना करने पर हम पाते हैं कि सभी चित्रकारों की अपनी मौलिक शैली थी, पर सामान्य तत्वों के तौर पर कुछ तत्व सभी चित्रकारों की कृतियों में विद्यमान रहे, जैसे—मानसिंह की छवि का नायक के रूप में चित्रण सभी आकृतियों

की लम्बी आँख का अंकन, नायक की वेशभूषा के दो-तीन प्रकार पुरुष आकृतियों में लम्बा घेरदार पखे-नुमा जामा, चौड़ा पटका, सामने से ऊँची वीणिय पगड़ी या उमोठी हुई चपटी पगड़ी, सफेद रंग का वैगनी किनारे वाला घुटना तक का जामा, पायजामा और जूत तक आते-आते चुस्त पायजामा कम घेर का बगल से कटा हुआ प्रायः घुटनों तक का पारदर्शी जामा, स्त्रियों की वेशभूषा में घेरदार लहंगा, पुरुष के जामे को भाँति पखेनुमा घेर, पारदर्शी दुपट्टा, दुपट्टे के अंदर से जुड़े का चित्रण, गदन तक की लट, पृष्ठभूमि के अंकन में रेलिंग के पोछे बक्षावली का अंकन, क्षितिज से लटकते कगूरेदार बादल झाड़िनुमा बादल, गोल कगूरेदार बादलों का अंकन आदि। इन तत्वों को सभी चित्रकारों ने अपने ढंग से अपनी योग्यता के अनुरूप अंकित किया।

मानसिंह के काल का पहला ज्ञात चित्रकार अमरदास था जिसने १८००-१८३० ई० तक चित्रण किया। वह पूरी तरह मुगल प्रभावित था। दुर्भाग्यवश इसके सम्बन्ध में अधिक जानकारी नहीं मिलती है। क्या वह मुगल दरबार में शिक्षित चित्रकार था इस सम्बन्ध में निश्चित रूप से कुछ कहना असंभव है। इसके चित्रों में प्रायः औसत बदन की आकृतियों, मुगल प्रभाव में पसपेक्टिव का कुशलतापूर्वक चित्रण एवं शीडिंग का प्रयोग, मुद्राओं में स्वाभाविकता, चेहरे पर कौतुहल, आश्चर्य आदि मनोभावों की अभिव्यक्ति हुई है। रेखाएँ प्रवाहमय एवं बेगवान हैं। प्रायः सभी चित्रों में गति है। आकाश का सीधा-सपाट चित्रण है। बादलों का चित्रण कम हुआ है।

चित्रकार अमरदास का पुत्र दाना भाटी मारवाड़ का प्रमुख चित्रकार था। सबसे अधिक मध्या में लेखयुक्त, तिथियुक्त चित्र इस चित्रकार के उपलब्ध हुए हैं। प्रायः सभी तिथियुक्त चित्रों में भी विविधता है। संयोजन एवं विषयवस्तु में विविधता है। १८१५ ई० से हमें इसके चित्र मिलते हैं। इसके कुछ चित्रों पर अपने पिता की भाँति मुगल प्रभाव है, पर अपने पिता अमरदास के चित्रों की तुलना में इसकी शैली काफी विकसित है। इसकी शैली रुढ़िबद्ध नहीं थी। परम्परा से हटकर वह नये-नये प्रयोग कर रहा था। उसके चित्रों में विविधता है एवं शैली में लगातार विकास दिखाई पड़ता है। पृष्ठभूमि के अंकन, रंग-योजना, चित्र की उत्कृष्ट तयारी में शैली का विकास दिखायी देता है पर बाद में क्रमशः आकृतियों के उत्तरोत्तर भावहीन चित्रण होता चला गया है। आकृतियों के भिन्न-भिन्न अंकन के आधार पर दाना भाटी की शैली में कुछ विशिष्टताएँ दिखायी पड़ती हैं। विशेष रूप से हम इसे स्त्रियों के अंकन में देखते हैं। वक्षा के अंकन में पत्तियों के गोल गोल झुण्डों का चित्रण सभी चित्रों में हुआ है। दाना भाटी ने १८१० ई० से लेकर लगभग १८३५-४० ई० तक चित्रण किया।

दाना भाटी के समकालीन भाटी रामसिंह, भाटी माधोदास, भाटी शिवदाम आदि चित्रकार रहे हैं। रामसिंह भाटी के चित्र दाना भाटी के प्रारम्भिक चित्रों के अत्यन्त निकट हैं। 'माधोदास' के चित्रों में भी इससे काफी निकटता है, पर माधोदास के चित्रों में मुखामूर्ति अपेक्षाकृत माँसल एवं कमनीय है।

दाना भाटी के बाद चित्रकार भाटी शिवदास मारवाड़ शैली का प्रमुख चित्रकार था। यह चित्रकार उदयराम का पुत्र था। इसने चित्रों में भी काफी विविधता है, इस चित्रकार ने नव्ये समय तक चित्रण किया। इसने चित्रण के कई स्तर मिलते हैं। इसने अन्तिम चित्रों में शैली काफी कमजोर हो जाती है।

चित्रकार शंकरदास मानसिंह के अंतिम काल का चित्रकार था जिसने मुख्य रूप से तर्पतसिंह काल में चित्रण किया। १८४३ ई० में मानसिंह के बाद तर्पतसिंह मारवाड का शासन सभालते हैं। तर्पतसिंह ने मानसिंह काल के चित्रकारों को ही प्रश्रय दिया तथा उनकी शैली को आगे बढ़ाया। तर्पतसिंह के काल में चित्रों की तैयारी बढ़ जाती है। सुनहरे रंग का प्रचुरता से प्रयोग किया गया है। वनस्पति का चित्रण कम होता गया तथा अलंकारिता बढ़ गयी, आकृतियाँ क्रमशः बेजान होती चली गयी।

दाना भाटी के दोनों पुत्र 'शंकरदास भाटी' एवं 'बभ्रूत भाटी' प्रमुख रूप से तर्पतसिंह काल के चित्रकार थे। बभ्रूत भाटी ने लगभग १८८० ई० तक तर्पतसिंह के बाद जसवतसिंह (१८७३-८३ ई०) के काल में भी चित्रण किया जसवतसिंह के काल में धीरे-धीरे चित्रकला की पुरानी परम्पराएँ नष्ट होती गयी तथा दरबार में अंग्रेजों प्रदत्त 'कम्पनी शैली' को प्रश्रय दिया गया।

मानसिंह एवं तर्पतसिंह के काल में निर्मित तख्तविलास, फूलमहल, छोटी बघेली का मंदिर आदि की दीवारों पर लघुचित्रों के समकक्ष उत्कृष्ट अंकन हुआ। भित्तिचित्रों के इतिहास में अन्य क्षेत्रों की तुलना में इनका महत्वपूर्ण स्थान है। जसवतसिंह के काल में भी भित्तिचित्रों का अंकन हुआ।¹⁴

संदर्भ सकेत

- १ सिंह कुंवर सग्राम 'एन अर्ली रागमाला मनुस्क्रिप्ट फ्रॉम पाली (मारवाड स्कूल) डेटड १६२३ ई० ललितकला न० ७, १९६० पृ० ७७।
- २ चावड रागमाला नेशनल म्यूजियम, मालवा रसिकप्रिया आदि।
- ३ देखें अध्याय ५, चित्र २१ २२।
- ४ देखें अध्याय ५ चित्र २८ २९।
- ५ देखें, अध्याय ५, चित्र ३६ ३७।
- ६ देखें अध्याय ५ चित्र ३८।
- ७ देखें अध्याय ५, पृ० १७९।
- ८ देखें अध्याय ५ पृ० १७१ १७३।
- ९ देखें, अध्याय ५ पृ० १७५ १७८।
- १० देखें अध्याय ५ चित्र ५३।
- ११ एबलिंग नलस 'रागमाला पेंटिंग नई दिल्ली १९७३ पृ० ६९।
- १२ सिंह पतेह सचित्र मधुमालती कथा जायपुर १९६७ पृ० १३०।
- १३ डा० अघारे के अनुसार।
- १४ अग्रवाल, आर० ए० मारवाड म्यूरल नड गिल्ली १९७७ पृ० २७।

मारवाड चित्रशैली का विस्तार नागौर शैली

यद्यपि नागौर मारवाड का महत्वपूर्ण ठिकाना रहा है फिर भी कई बार मारवाड की सीमा से बाहर जाने एव मुगल दरबार में नागौर का महत्वपूर्ण स्थान होने के कारण नागौर चित्रशैली में मारवाड चित्रशैली से कुछ भिन्न तत्व भी दिखलाये पड़ते हैं। परंतु उस शैली पर मारवाड प्रभाव को देखते हुए इसे मारवाड शैली का विस्तार ही मानना उचित होगा। जोधपुर और बीकानेर के बीच स्थित नागौर के लिए मुगलों और राजपूतों में बराबर संघर्ष होता रहा।^१ यद्यपि राजपूतों की चौहान शाखा ने नागौर राज्य की स्थापना की किन्तु गजनवी सुल्तान असलान और बहुराम के मध्य गृह युद्ध हुआ उस समय मुहम्मद बाहलीम ने इसे एक स्वतंत्र मुस्लिम सल्तनत घोषित किया। पृथ्वीराज तृतीय के काल में चौहानों ने इस पर पुनः अधिकार कर लिया पर १३वीं और १४ वीं शताब्दियों में यह पुनः मुसलमानों के अधीन हो गया। इसके बाद जैसलमेर के कारण प्रथम ने इसे अपने अधीन किया। १५वीं शती में गुजरात के सुल्तान मुजफ्फर प्रथम के छोटे भाई शम्स खा ददानी ने इस पर अधिकार कर इसे मुस्लिम सल्तनत बनाया। इसके बाद नागौर मारवाड के राव चूडा और राव मालदेव की अधीनता में चला गया और अन्त में १५६८ ई० में यह अकबर द्वारा विजित किया गया।^२

अकबर ने १५७६ ई० में इसे बीकानेर के रामसिंह जी को जागीर के रूप में दिया। १६३४ ई० में जब जोधपुर के गर्जसिंह ने अपने पुत्र युवराज अमरसिंह को अधिकारच्युत किया तो शाहजहा ने नागौर को बीकानेर से अलग कर जोधपुर के निर्वासित राजकुमार के लिये एक नये राज्य की सृष्टि की। इसी समय से नागौर बीकानेर और जोधपुर दोनों राठौर रियासतों के मन में काटे की भाँति चुभने लगा। पिछले साठ वर्षों तक शासन करने के कारण बीकानेर के राठौर इसे अपना समझते थे। उधर जोधपुर जहाँ अमर सिंह के भाई प्रसिद्ध जसवंतसिंह ने नवीन राठौर कुल प्रतिष्ठित किया था, इस पर अपना अधिकार जमाना चाहते थे।^३ अजीतसिंह (१७०७-२४ ई०) ने नागौर को अपने अधीन किया लेकिन यह अधिकार कुछ साल ही रहा। उसने नागौर का शासनभार अपने छोटे लड़के बख्तसिंह को सौंपा।^४ योड़े ही दिन में नागौर एक नये राज्य की राजधानी बन गया और १७३४ ई० में जब अजीतसिंह की हत्या उसके बड़े लड़के अभयसिंह द्वारा हुई तो नागौर बीकानेर और जोधपुर दोनों रियासतों का प्रतिद्वंद्वी हो गया। मुगल दरबार तथा गुजरात के मुगल सूबेदार के संरक्षण में जब तक अभयसिंह का दबदबा अपनी चरमसीमा पर रहा तब तक बख्तसिंह शांत बैठा था, लेकिन जब उसके भाई ने निराश होकर अफीम का सहारा लिया और उसमें निबलता के चिह्न दृष्टिगोचर हुए तो बख्तसिंह ने विस्वासाघात

और कपट की नीति अपनायी तथा अय राजपूत राजाओं की मदद से अभयसिंह के खिलाफ युद्ध छेड़ दिया। इस युद्ध में अभयसिंह की पराजय हुई। उसके बेटे रामसिंह को १७५२ ई० में जयपुर भाग जाना पड़ा किन्तु वृत्तसिंह भी अपनी विजय का आनंद बहुत दिनों तक नहीं भोग सका। अतोगत्वा जोधपुर उसकी अधीनता में आया अवश्य पर इसके एक ही साल बाद उन्हें विप दे दिया गया। उसके उत्तराधिकारी विजयसिंह, भीमसिंह और मानसिंह भी गृहयुद्ध के अभिशाप से सदब्र नस्त रहे, क्योंकि युद्ध-जनित चम्पावन और कुम्भावत नामक श्वोषों (समुदाय) के दो नवीन दलों में बराबर सघर्ष होता रहा। यही नहीं, इन दलों के निमर्गण पर मराठों और पिंडरिया से गिरोह भी आकर लूटपाट करते रहे।^{१४} इस प्रकार अठारहवीं सदी के पूर्वार्द्ध तक नागौर कभी जोधपुर तो कभी बीकानेर की रियासत रहा।

पिछले अध्यायों में मारवाड चित्रशैली की विवेचना करने पर देखा कि मारवाड चित्रशाली का प्रमुख केन्द्र तो जोधपुर था पर तु इसके कई ठिकानों में भी कला को सुरक्षण मिला और वहाँ मारवाड चित्र शैली से प्रभावित शैली विकसित हुई। इन ठिकानों की चित्रशैलियों का भी मारवाड चित्रशाली के विकास में महत्वपूर्ण योगदान रहा। इन ठिकानों में उत्कृष्ट चित्र बन रहे थे। मारवाड चित्रशाली का प्रारम्भ ही पानी ठिकाने के चित्रों के साथ शुरू होता है।^{१५} यद्यपि इन ठिकानों में पाये जाने वाले चित्र प्रायः जोधपुर के द्र पर प्रचलित चित्रों की शैली में ही हैं फिर भी अठारहवीं सदी के पूर्वार्द्ध में कुछ महत्वपूर्ण ठिकानों में जोधपुर के द्र की विशेषताओं में अलग हुटकर भी चित्र बने जैसे घानेराव से प्राप्त छज्जू चित्रकार की शैली के चित्र। चित्रकार छज्जू के चित्रों में बड़े गोल चेहरे, गोल बड़ी-बड़ी आंखें, डालुवा माथा, अत्यधिक नुकीली नाक, भारी भरकम आकृति उस काल के जोधपुर के चित्रों से भिन्न है। मानसिंह के काल में उनके समकक्ष घानेराव के अजीतसिंह के बड़ी संख्या में चित्र मिलते हैं पर ये जोधपुर की प्रचलित शैली में ही हैं।^{१६}

ऐसी पूरी संभावना होती है कि १७वीं सदी में नागौर में अवश्य ही चित्र बने होंगे। यह एक महत्वपूर्ण ठिकाना था एवं जोधपुर कीकानेर के बीचो-बीच स्थित होने के कारण राजनीतिक दृष्टि से भी अत्यंत महत्वपूर्ण था। १७वीं सदी में बीकानेर के दरबार में रूग्ण परिपक्व स्थापित चित्रशैली थी। इस काल में नागौर, बीकानेर की रियासत भी रहा है अतः नागौर के दरबार में चित्रकार होने की संभावना होती है। दुर्भाग्यवश अभी तक नागौर के १७वीं सदी के चित्र प्रकाश में नहीं आए हैं।

नागौर से मिलने वाले सभी चित्र प्रायः १७००-१७५० ई० मध्य के हैं। प्रायः १७५० ई० के बाद नागौर लगातार मारवाड का रियासत ही रहा है अतः इस काल में बनने वाले चित्र मारवाड शैली में ही हैं।

आर० ए० अग्रवाल के अनुसार नेशनल म्यूजियम, नई दिल्ली एवं भारत कला भवन, वाराणसी के संग्रहों में नागौर शैली के कई चित्र हैं।^{१७} शोध के दौरान विभिन्न संग्रहों का अध्ययन करने पर मुझे ऐसे बहुत कम चित्र मिले जिन पर उनके नागौर में चित्रित होने का लेख हो। नागौर शैली के लेखयुक्त चित्र बहुत कम मिले हैं।

नागौर के समय समय पर बीकानेर की रियासत रहने के कारण उन दोनों के चित्रों में अत्यधिक समानता रही है। कुछ चित्रों को विद्वानों ने 'बीकानेर' या 'नागौर' शैली का माना है।^{१८}

हमने ऊपर चौथे अध्याय में चर्चा की है कि मारवाड एव बीकानेर के कुछ चित्रों में इतनी अधिक समानता है कि उनकी अलग-अलग पहचान सम्भव नहीं है। इन चित्रों को हमने मारवाड-बीकानेर वर्ग में रखा है। ये सभी चित्र १८वीं सदी के उत्तरार्द्ध के हैं जब मारवाड के विजयसिंह (१७५१-६३ ई०) एव बीकानेर के गजसिंह (१७४५-७५ ई०) में घनिष्ठता थी। नागौर-बीकानेर के चित्र १८वीं सदी के पूर्वार्द्ध के हैं और इन चित्रों की शैली इस काल में प्रचलित मारवाड के चित्रों से थोड़ा हटकर है। इन चित्रों पर मुगल प्रभाव अधिक है। बीकानेर के दरबार के माध्यम से इन पर दक्कनी प्रभाव भी पड़ा है। भारी भरकम आकृतियाँ, मासल चेहरे, बड़ी आँखें गलमुच्छे, आदि मारवाड के प्रचलित तत्वों के स्थान पर नागौर में सामानुपातिक आकृति, छोटी आँखें चित्रित हुई हैं। मुख पर बोझिल थका सा भाव लम्बी नीचे की ओर गिरती मूँछें, मुगल प्रभाव के अतृप्त आवश्यकतानुसार शैडिंग आदि का अकन हुआ है। इन चित्रों की रेखाएँ बारीक एवं स्पष्ट हैं। चित्रों में तेजो एवं हलचल नहीं है बल्कि वे स्थिर हैं। मारवाड के तेज रंगों से अलग मुगल एव बीकानेर के प्रभाव में हल्के रंगों का प्रयोग हुआ है। इन चित्रों में अधिकांशतः शवीह मिली हैं। इन शवीहों में विविधता नहीं है इसलिए कुछ प्रतिनिधि चित्रों की ही हम यहाँ विवेचन करेंगे। इन शवीहों में सदी पृष्ठभूमि में व्यक्ति चित्रों के अलावा घोड़े पर सवार आकृतियाँ बड़ी संख्या में हैं। दरबार के दृश्य भी मिले हैं। जानवरों के अत्यंत उत्कृष्ट चित्र मिले हैं जिनकी आगे हम विवेचना करेंगे प्राप्त चित्रों की विषय वस्तु अधिक व्यापक नहीं है। ये चित्र संख्या में इतने कम हैं कि इनके आधार पर हम किसी निष्कर्ष पर नहीं पहुँच सकते। १८वीं सदी के पूर्वार्द्ध के मारवाड शैली के बहुत कम चित्र मिलने के कारण नागौर के इन चित्रों का विशेष महत्त्व हो जाता है। इन उदाहरणों से उस काल में मारवाड के व्यापक क्षेत्र में फैली चित्रशैली स्पष्ट होती है। नागौर के ये चित्र मारवाड शैली से हटकर होने के बावजूद इनमें वेशभूषा, परिदृश्य, वास्तु आदि में मारवाड के चित्रों से अत्यंत निकटता है। स्त्रियों का अकन भी मारवाड के चित्रों की परम्परा में है।

नागौर में लोकशैली के चित्र नहीं उपलब्ध हुए हैं। समस्त मारवाड में नागौर जैनधर्म का प्रमुख केन्द्र था जहाँ से जैनधर्म के कई गच्छ एवं शाखाओं का उदभव होता है। यही चौमासे के लिए जैन मुनि बुलाये जाते थे इसलिए निश्चित रूप से ही यहाँ 'विज्ञप्ति पत्रा' का चित्रण हुआ होगा तथा जैन धर्म से सम्बन्धित चित्र बने होंगे पर साक्ष्यों के अभाव में निश्चित रूप से इस सम्बन्ध में कुछ नहीं कहा जा सकता। प्राप्त चित्रों को देखते हुए यह संभावना होती है कि मारवाड-बीकानेर शैली के प्रभाव में नागौर के दरबार एवं जनसमाज में उत्कृष्ट चित्र बने होंगे।

भाटी उदयराम^{१८}

संभवतः यह चित्रकार शिवदास भाटी के पिता भाटी उदयराम का चित्र है। प्रस्तुत चित्र (चित्र ६८) में वक्ते हरे रंग की पृष्ठभूमि में भूरे रंग के घोड़े पर भाटी उदयराम सवार है। औसत कद की पतली आकृति, लम्बी गदन, लम्बा चेहरा, चौड़ा हल्का डालुवा माथा, बसो हुई छोटी आँखें एवं लम्बा चेहरा, चौड़ा हल्का डालुवा माथा, घसी हुई छोटी आँखें एवं लम्बी नुकीली नाक चित्रित हुई हैं। अठारहवीं सदी के प्रारम्भ की १७०६ ई० की अजीतसिंह की घोड़े पर सवार शवीह (अध्याय ६, चित्र २) से भाटी उदयराम की शवीह की तुलना की जाय तो मारवाड शैली की भारी भरकम आकृति, गोल मासल चेहरा, दोहरी गदन, गोल डालुवे माथे का चित्रण भाटी उदयराम के चित्र से भिन्न है।

यद्यपि आखें मारवाड के इन चित्रों में भी छोटी एव मूछ नीचे की ओर गिरी है पर नागौर के इस चित्र में आखें घसी हुई एव मूछ अधिक लम्बी है। नुकीली नाक एन कान के पास लटो का अकन १७०६ ई० वाले उक्त चित्र के निकट है। घोड़े के आगे चलती सहायक आकृति के अकन में लम्बी पतली आकृति का गहरे रंग का अडाकार चेहरा, नुकीली आखें, चौड़े चपटे माथे की सीध में लम्बी नाक, वेगमयी मुद्रा का अकन नागौर वाले चित्र के निकट है।

भाटी उदयराम के चित्र में वध के नीचे की श्रेडिंग, सादा जामा, लम्गा पतला पटका, पटके की किनारी एव छोर के अभिप्राय, पगड़ी आदि १७१० ई० वाली अजीतसिंह की शयीह (अध्याय ६, चित्र २) के निकट है। मारवाड के प्रारम्भ के चित्रों में हमें वादलो का चित्रण नहीं मिला है। यहाँ हमें रंग की पट्टी से उमड़ते वादलो का चित्रण हुआ है।

सोनग सिंह चपावत की शयीह^{१३}

यह चित्र जोधपुर के अय्य व्यक्ति चित्रा की तुलना में भिन्न है। औसत आकार की आकृति का गोल चेहरा, भारी गदन, वेशभूषा, पगड़ी, कान के पास की लट मारवाड के पूर्वविवक्षित चित्रों की परम्परा में हैं पर नीचे की ओर लटकती अत्यन्त लम्बी मूछें मारवाड के चित्रों में नहीं मिलती। यह नागौर के चित्रों की विशेषता है। अत्यन्त घसी हुई आखें, चपटा माथा, सामान्य रूप से छोटी नुकीली नाक का स्वाभाविक अकन मुगल प्रभाव दिखलाता है। सहायक आकृति का अकन पिछले चित्रा के निकट है।

घोड़े पर सवार कातीराम जी^{१४}

प्रस्तुत चित्र को पृष्ठभूमि में पिछले चित्रा के निकट है। कातीराम जी मारवाड के प्रधान सामंत थे। यह इनकी उद्भावस्था का चित्र है। उद्युक्ता चित्र में प्रोढावस्था का सफन चित्रण हुआ है इसी प्रकार यहाँ चेहरे की झुर्रियों एव सरुद मूछों से उद्भावस्था का स्वाभाविक चित्रण हुआ है। इस चित्र में आकृति की नीचे की ओर लटकती लम्बी मूछ भारी गदन, औसत आकार की आकृति, गोल चेहरा, घसी हुई छोटी आखें, चपटा माथा, सामान्य रूप से नाकीली नाक का अकन पूर्वविवक्षित चित्र की परम्परा में हुआ है। रेखाएँ बारीक एव प्रवाहमान हैं।

कातीराम के वगल में चल रही सहायक आकृतियों का अडाकार मासल दाढ़ी मूछविहीन चेहरा, गोल पगड़ी, माथे की सीध में नोकीली नाक, बाहर की ओर उभरी नोकीली आखें भाटी उदयराम के चित्र की सहायक आकृति के अत्यन्त निकट है।

हिरन के साथ विजयसिंह^{१५}

विजयसिंह की यह शयीह (चित्र ६६) उत्कृष्ट चित्रण के कारण विद्वानों द्वारा बार बार प्रकाशित की गयी है। गहरे भूरे रंग की इक्हरी पृष्ठभूमि में विजयसिंह का यह चित्र मारवाड में चित्रित विजयसिंह के चित्रों (देख, अध्याय ६) में हटकर है। लम्बी आकृति चेहरे का गहरा रंग, नीचे की ओर गिरती लम्बी मूछें, नागौर के चित्रों की विशिष्टता का अनुरूप है। ढालुवापन लिये चौड़ा माथा एव खड़ी नुकीली नाक का अकन मारवाड के चित्रों के कुछ निकट हैं। माथे पर लम्बा तिलक, गले में तुलसी के मनको की माला से विजयसिंह वैष्णवधर्म के अनुयायी प्रतीत होते हैं।

पृष्ठभूमि में ऊँचे आम के वृक्ष का चित्रण, उसके विस्तार को कई स्तरों में किया गया है, इसकी पत्तियों के साथ साथ पनली शाखाओं का स्पष्ट चित्रण स्वाभाविकता लिये है, बीच-बीच में लाल पत्तियों के गुच्छों का उत्कृष्ट चित्रण हुआ है।

प्रस्तुत चित्र पर मुगल प्रभाव बहुत अधिक है। मुगल दरबार की संस्कृति एवं पसंद कई प्रकार से राजपूत राजाओं के दरबार में पहुँची। पशु-पक्षियों के चित्रण की परम्परा मुगल दरबार से ही राजपूत राजाओं के दरबार में आयी। जहाँगीर काल में पशु-पक्षियों का अत्यन्त स्वाभाविक चित्रण हुआ। यहाँ हिरन का उत्कृष्ट स्वाभाविक चित्रण जहाँगीर कालीन चित्रों के निकट है। इसी प्रकार हिरन के शरीर के रोओ, हल्के गहरे रंगों, सींग की लहरदार रेखाओं एवं अंग छोटे-छोटे विवरणों तथा हिरन के स्वभाव का मुन्दर चित्रण हुआ है। यह चित्र नागौर शैली के उल्लेखनीय चित्रों में है।

१७२५-४० ई० के मध्य तक के चित्र

इस काल के नागौर के चित्रों में संयोजन में विविधता मिलती है तथा पृष्ठभूमि सादी न होकर वास्तु एवं वक्ष्युक्त चित्रित हुई है।

अज्ञात राजा का दरबार^{१*}

दरबार के दृश्यों का चित्रण १८वीं सदी में मारवाड़ में अत्यन्त प्रचलित होता है। यहाँ (चित्र १०) इन्हीं चित्रों की परम्परा में चित्रण हुआ है। संयोजन में कुछ समानता है पर सपाट वास्तु, सादी रेलिंग, वास्तु से सटे लम्बे पतले पत्तियों वाले घने केले के वृक्ष का चित्रण मारवाड़ के प्रचलित चित्रों से हटकर है। सामने क्यारी में लम्बी पत्तियों वाले पापी के फूलों का चित्रण भी मारवाड़ के चित्रों से हटकर है।

यहाँ कुछ आकृतियाँ मारवाड़ के चित्रों की भाँति भारी भरकम हैं तथा अपेक्षाकृत भारी पगडियाँ चित्रित हुई हैं। यह अठारहवीं सदी के मध्य में प्रचलित बड़ी भारी भरकम पगडियों का प्रारम्भिक रूप है।

कुछ आकृतियों के चेहरे मारवाड़ के चित्रों के भिन्न हैं पर पूर्वविवेचित नागौरी चित्रों से भी हटकर है। चेहरे का गहरा रंग, घसी हुई छोटी आँखें, नीचे की ओर गिरी मूँछ, कान के पास की लट्टें पूर्वविवेचित नागौरी चित्रों की भाँति हैं। मुख्य आकृति भी इसी परम्परा में लम्बी पतली है। उसका चपटा ढालुवा माथा, नुकीली नाक, ठुड्डी से नीचे लटकती सफेद मूँछ एवं नुकीली पगड़ी के साथ चित्रित है।

यद्यपि यहाँ सफेद मूँछों का चित्रण किया गया है परन्तु चेहरे पर वृद्धावस्था का कोई अंकन नहीं हुआ है। राजा के सम्मुख बंठी भारी-भरकम आकृतियों का बड़ा मासल चेहरा, दोहरी भारी गर्दन मारवाड़ के समकालीन चित्रों के निकट है। ऊपर से गोलाई लिये ढालुवा माथा, दबी हुई नाक का नुकीली छोर घानेराव के छज्जू चित्रकारों की परम्परा में है।^{१*} शैली के विकास एवं परिवर्तन को देखते हुए यह चित्र विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

अज्ञात राजा का दरबार^{१६}

यह चित्र पूर्वविवेचित चित्र के निकट है। दोनों का संयोजन भी मिलता-जुलता है। इसमें पृष्ठभूमि का अधिक परिष्कृत चित्रण हुआ है। दोनों कोनों में वास्तु एवं उसके बीच महीन रेखाओं से पिछने

चित्र की भांति कैले के पेड़ों की कतार का चित्रण हुआ है। सामने दोनों ओर की क्यारी में घरी झाड़ियों एवं महीन नारंगी फूलों के चित्रण में नवीनता है। इस चित्र में आकृतियों के चित्रण में अपेक्षाकृत अधिक घसी छोटी-छोटी आँखों की ऊपरी आँखों की ऊपरी पलकें मांस के पोटे के सदृश खुली हैं।

घोड़े का निरीक्षण करते राजा प्रतापसिंह^१

विषयवस्तु सयोजन एवं मुद्रा की दृष्टि से यह चित्र उल्लेखनीय है। घोड़े की सवारी नागौरी चित्रकारों का लोकप्रिय विषय लगता है। प्रतापसिंह की भारी भरकम लम्बी चौड़ी आकृति का अंकन हुआ है। शरीर की तुलना में चेहरा छोटा है। छोटा चपटा माथा सामान्य रूप से छोटी नुकीली नाक, नीचे की ओर गिरी हल्की मूँछ, छोटी आँखों का चित्रण नागौरी चित्रों की परम्परा में हुआ है। पट्टी-नुमा दाढ़ी का चित्रण सेवकों की आकृतियों में पहले भी दिखाई पड़ता है, पर मुख्य अङ्कितियों के अंकन में यह चित्रित नहीं हुआ है। तिकोनों पगड़ियों के चित्रण में थोड़ा विविधता है। साथ खड़ी दोनों आकृतियाँ अपेक्षाकृत छोटी हैं, पर उनका स्वाभाविक चित्रण हुआ है।

राजा का चित्र^२

इस रेखाचित्र को नागौर या बीकानेर शैली का माना गया है। इसकी बड़ी लम्बी नुकीली आँखें, डालुवा गोल माथा, नुकीली नाक, नीचे की ओर गिरी मूँछ, पगड़ी आदि बीकानेर के कर्णसिंह के चित्र के निकट हैं। मुगल प्रभाव में कपड़े की सिलवटों का अत्यंत सफल चित्रण हुआ है। कुछ समान तत्वों के आधार पर नागौर एवं बीकानेर के चित्रों में भेद करना मुश्किल है। अतः संभव है कि कर्णसिंह के चित्र के आधार पर नागौर के राठौर सामंत का चित्रण हुआ है।

भरतसिंह की राखी^३

भरतसिंह का सम्बन्ध जोधपुर एवं नागौर दोनों दरबारों से था। प्रस्तुत चित्र (चित्र ७) में शिव की पूजा करते भरतसिंह का चित्रण परम्परा से हटकर हुआ है। शिव मंदिर के पीछे विशाल जाम के पेड़ का उत्कृष्ट चित्रण हुआ है। रेलिंग के पीछे प्रायः फलों के घने झुण्डों एवं सरों आदि के वृक्षों का चित्रण होता है। परन्तु यहाँ हल्की-हल्की झाड़ियों एवं फूलों का कम घना चित्रण परम्परासे हटकर हुआ है।

भरतसिंह के भारी भरकम शरीर, बाहर निकले पेटे, स्थूल मोटी बाहों का सफल चित्रण हुआ है। कपड़ों की सिलवटों को अत्यंत कुशलतापूर्वक चित्रित किया है। भरतसिंह की पगड़ी समकालीन चित्रों के अनुरूप भारी हो गयी है। छोटी आँखें, ठुण्डों से नीचे गिरती मूँछ, नुकीली नाक, चपटे माथे का अंकन नागौरी चित्रों की परम्परा के अनुरूप हुआ है। भरतसिंह के चेहरे पर शांत सीम्य भाव है। पूजा का वातावरण दिख रहा है। एकरंगी पष्ठभूमि में ऊपर गहरे रंग के क्षितिज का चित्रण हुआ है।

श्री अमय करन जी क्लोसी एवं श्री कानो राम जी^४

इस चित्र मोनगसिंह चपावत एवं कानो राम के चित्रों के निकट है, पर यहाँ सयोजन एवं वेशभूषा बदल गयी है। इस प्रकार का सयोजन १७३०-३५ ई० के आसपास लोकप्रिय होता है। तथा इस प्रकार की क्लगीदार ऊँची पगड़ियों का चित्रण भी इसी समय प्रचलित होता है।

औसत आकार की अपेक्षाकृत भारी आकृतियाँ गोल मांसल चेहरा, छोटी आँखें, चेहरे की झुरियाँ, नीचे की ओर लटकती सफेद मूँछों का चित्रण उक्त पूर्वविवेचित चित्रों की परम्परा में है। यहाँ गोल ढालुने मांसे एवं अपेक्षाकृत लम्बी नाक का अकन समकालीन मारवाड़ के चित्रों की परम्परा में हुआ है। रेखाएँ बारीक एवं प्रवाहमय हैं। संयोजन सादा है।

वृद्धावस्था के चित्रों को नागौर के चित्रकारों ने अत्यन्त कुशलतापूर्वक चित्रित किया है। नागौर के चित्रकारों के बारे में लेख नहीं मिलने से निश्चित जानकारी नहीं होती। सर कावसजी जहागीर सग्रह में चित्रकार गगाराम के बनाये दो चित्र हैं।^{१*} इनमें दो वृद्ध व्यक्तियों के मिलने का दृश्य है। वृद्धावस्था से झुकी कमर शिथिलता एवं चेहरे की झुरियों का अत्यन्त सुन्दर चित्रण है। झुरियों का सफेद चित्रण, दायाँ ओर के व्यक्ति की नीचे की ओर गिरती मूँछ, लम्बी नाक, ढोलकनुमा पगड़ी आदि का चित्रण नागौर के चित्रों के निकट है। हो सकता है कि नागौर के चित्रकार गगाराम की शैली से प्रभावित रहा हो। डॉ० मोतीचन्द्र एवं श्री खडालावाला ने इसे शाहपुरा ठिकाने के अन्तर्गत रखा है^{२*} पर इसका कोई निश्चित प्रमाण नहीं है। इस चित्र का चित्रण केन्द्र अभी तक ज्ञात नहीं है। गगाराम के अन्य चित्र भी उत्कृष्ट कोटि के हैं।

नागौर के चित्रों की विवेचना करने पर यह स्पष्ट होता है कि यहाँ उत्कृष्ट शली थी। यद्यपि हमें बहुत अधिक मध्या में चित्र नहीं मिले इसलिए हम किसी निष्कर्ष पर नहीं पहुँच सकते हैं। फिर भी सभी चित्रों की दृष्टि तैयारी, सशक्त प्रवाहमय महीन रेखाएँ, कुशल संयोजन, सफल भावाभिव्यक्ति एवं स्वाभाविकता को देखते हुए यह कहा जा सकता है कि यहाँ परिपक्व चित्रशैली थी। बड़ी सत्ता में प्रकाशित शवीहो एवं विभिन्न सग्रहों में नागौरी शवीहो को देखते हुए यह प्रतीत होता है कि नागौर में मुख्य रूप से शवीहो का चित्रण हुआ है। जसा कि हमने चित्रों की विवेचना करते हुए पाया कि मारवाड़ के जोधपुर एवं अन्य केन्द्रों की अपेक्षा नागौर केन्द्र के चित्रों पर मुगल प्रभाव अधिक है। मुगल प्रभाव के अंतर्गत चित्रों के रंग भी हल्के सूफियाने हैं। प्रायः सभी चित्रों की एकरंगी बुद्धि रंग वाली पृष्ठभूमि है चित्रों पर बीकानेर एवं मारवाड़ दोनों चित्रशैलियों का प्रभाव है। आकृतियाँ ससानुपातिक हैं। सामान्य रूप से लम्बी आँख एवं नुकीली नाक का अकन स्वाभाविकता लिये हुए है। प्रायः सभी चित्रों में मुखकान्ति का गहरा रंग एवं ठुड़ी से नीचे लटकती मूँछें, नागौरी चित्रों की विशिष्टता है। वेशभूषा मारवाड़ के चित्रों का प्रभाव लिये हुए है।

नागौर के भित्ति चित्रों की विवेचना हमने पीछ की है। विभिन्न विषयों पर उत्कृष्ट भित्ति चित्रों को देखते हुए यह सम्भव है कि नागौर में शवीहो, दरवार के दृश्यों के अलावा अन्य विषयों पर भी लघुचित्र बने होंगे। नागौरी के चित्रों के विस्तृत अध्ययन की आवश्यकता है।

संदर्भ

१ गोयटन हरमन 'राजस्थानी चित्रकला में नागौर शली' कलाविधि, अंक २ पृ० १।

२ वही।

३ वही।

४ परिहार, जी० आर०, मारवाड़ मराठा सम्बन्ध, जयपुर, १९७७, पृ० ५१।

- ५ गोयटज हरमन, 'उपयुक्त', प० २।
- ६ देखें, अध्याय ३।
- ७ देखें, अध्याय ६।
- ८ अग्रवाल, आ० ए०, 'मारवाड म्यूरल दिल्ली, १९७७, प० १७।
- ९ बेल्च एस० सी० एण्ड बीच, एस० सी० गार्डस थोन एण्ड पीकाक नादन इण्डियन पेंटिंग फ्राम ट टेडीशन फिकटीय दू नाइटीय सेंचुरीज, १९७६ प्लेट १८।
- १० परिहार जी० आर०, 'मारवाड मराठा सम्बन्ध', जयपुर १९७७ प० ६४।
- ११ नहाटा, अमरच द, 'राजस्थान मे रचित जन सस्कृत माहिर्य, राजस्थान पारती' भाग ३, अ० २, प० २३ ५२।
- १२ भाटी जदयराम, सग्रह नेशनल म्यूजियम एक्स न० ५६ ५६/३७।
- १३ आनंद मुल्कराज 'एलबम आफ इण्डियन पेंटिंग, दिल्ली ७३, पृ० १२६।
- १४ बडीदा म्यूजियम सग्रह १६७।
- १५ बीष लिङा इन द इमेज आफ मन, ब्रिटेन १९८२ प्लेट न० ४२ पृ० १०६।
- १६ वही।
- १७ नेशनल म्यूजियम सग्रह, ५३ ४५ ३३।
- १८ देखें, अध्याय ५।
- १९ नेशनल म्यूजियम सग्रह।
- २० बीच, लिङा 'उपयुक्त ब्रिटेन, १९८२ प्लेट न० १३८, पृ० १३५।
- २१ टाप्सफिल्ड एडमू पेंटिंग फ्राम राजस्थान इन द नेशनल गलरी आफ बिक्टोरिया मेलबन, १९८०, प्लेट न० २३ पृ० ४०।
- २२ ओरियटल मिनिएक्स एण्ड इल्युमिनेशन (मन्स नीलाम कटलाग)।
- २३ वही।
- २४ खडालावाला, काल एव मोनीचंद्र कलेक्शन आफ सर काउरसजी जहागीर मिनिएक्स एण्ड स्क्वियर प्लेट १७ ८८।
- २५ वही।

परिशिष्ट २ मारवाड के चित्रों के लेख

सचित्र ग्रंथों की पुष्पिका अथवा चित्रों के नीचे या पीछे लिखे लेख चित्र शैली के अध्ययन के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। इनसे ग्रन्थ, चित्र की तिथि कलाकार एवं संरक्षक के नाम तथा चित्र ग्रंथ का विषय, प्रयोजन, चित्रकार, का घराना, उसका मूल स्थान आदि अनेक महत्वपूर्ण तथ्य ज्ञात होते हैं। भारतीय परम्परा में चित्रकार ने मदैव अज्ञात रहकर अपनी भावना, भक्ति, अपनी कृतियों के माध्यम से समर्पित की। इसी कारण मध्ययुग से पूर्व भारतीय कला में ऐसे गिने चुने ही उदाहरण मिले हैं जिन पर कलाकार का नाम दिया हो। कुछ उदाहरणों में दाता या संरक्षक एवं तिथि मिलती है। ऐसा प्रतीत होता है कि मुसलमानों के आगमन के बाद ग्रंथों में उपरोक्त विवरण देने की परम्परा प्रचलित हुई। विशेषकर मुगलकाल से यह परम्परा हिन्दू दरबारों में भी लोकप्रिय हुई। शनैः शनैः राजस्थान के कुछ राजपूत राज्यों तथा बीकानेर, जोधपुर तथा जयपुर आदि राज्यों के संरक्षण में बने चित्रों पर विवरण लेखों का क्रमशः स्वरूप बड़ा होता गया। फलस्वरूप चित्रों पर अंकित इन लेखों से संरक्षक व चित्रों की तिथि, कुछ उदाहरणों में विशेष अवसर जिन पर चित्र बने या विवरण कलाकारों के नाम आदि होते हैं। साथ ही साथ विस्तृत लेखों में प्रत्येक अंकित व्यक्ति की पहचान तथा अवसर तक लिपिबद्ध है और चित्रकला के वर्तमान अध्ययन के लिये अत्यन्त महत्वपूर्ण स्रोत के रूप में प्रयुक्त होते हैं।

जोधपुर शैली के चित्र की पृष्ठ फल अपने विस्तृत लेखों के लिये बीकानेर शैली के चित्रों की भांति अनूठे हैं। दुर्भाग्यवश जोधपुर शैली के चित्र बड़ी संख्या में उपलब्ध नहीं हैं फिर भी अभी तक प्राप्त इन चित्रों के लेखों से इन की प्रकृति तथा उनसे जय जोधपुर शाही कारखाने तथा चित्रकारों का सम्बन्ध व संगठन तथा उसका (मुगल शहशाहों के उदाहरण की तुलना में) जोधपुर महाराजा संरक्षकों से आदान-प्रदान के विषय में महत्वपूर्ण जानकारी उपलब्ध है।

बीकानेर शैली के चित्रकारों की ही भांति जोधपुरी चित्रकार भी विभिन्न शुभ अवसरों पर महाराजा को अपने बनाये चित्र अपने संरक्षक राजा को भेंट स्वरूप अर्पित करते थे। बीकानेर चित्रों में इस प्रथा का लिपिबद्धकरण आमतौर से 'नजर' के रूप में हुआ है। फिर भी प्राप्त चित्रों के अध्ययन से प्रतीत होता है कि फागुन मास में होली पर (लेख घ) दीवाली के अवसर पर (लेख ग) वैशाख मास (लेख त), असाढ़ मास (लेख ज, द, ड) तथा महासुद पर अधिकांश चित्र राजा को समर्पित किये गये। इन सभी लेखों पर स्पष्ट रूप से विवरण हैं। (देखें उपरोक्त लेख)।

जोधपुर शैली के चित्रों के पृष्ठ फलक पर अंकित लेख अथ शैलियों की भांति चित्रकारों द्वारा स्वयं अंकित नहीं किये गये। लगभग सभी प्राप्त चित्रों के लेख कुछ निर्धारित लिपि वग का प्रतिनिधित्व करते हैं जो कि तत्कालीन (लेखा जोखा) बहियों की लिपियों से एकदम मिलते हैं।^१ चित्रकारों द्वारा अंकित न होने के कारण हमें चित्रों के समापन के काल का निर्धारण करने में कुछ वष इधर-उधर (यथा ५ वष) की त्रुटि को सदब ध्यान में रखना होगा। लन लेखों से कई प्रश्न उठ सकते हैं जैसे यथा इन चित्रों पर लिखी तिथि उनके चित्रित होने के साथ ही लिखी गयी थी? इस सन्दर्भ में कई सम्भावनाएँ विचाराधीन है जैसे संभव है चित्रकार को चित्र बनाने के कुछ समय बाद सरक्षक को अंकित करने का अवसर मिला हो अथवा दरबार में जमा कराने के कुछ समय अथवा काफी समय बाद चित्रशाखा के कलक ने उस चित्र पर लेख लिखकर उसे जमा किया^२ अथवा यह भी संभव है कि उसने तुरंत ही यह काय पूरा किया। कुछ ऐसे भी चित्र उपलब्ध हैं जो शली को दृष्टि से पहले के हैं पर उन पर लिखे लेख में काफी बाद की तिथि है। इनके सन्दर्भ में यही सम्भावना होती है कि इन पर पड़ी तिथि खजाने के 'इवेंटरी' वष की है। राज्यों में समय समय पर खजाने की वस्तुओं का लेखा जाखा होता था और चैकिंग के समय वस्तुओं की सूची बनती थी और वस्तुओं पर तिथि एवं अन्य विवरण लिखा जाता था। इनमें ऐसे भी उदाहरण होते थे जिन पर उनके निर्माण के समय किसी कारणवश लेख या तिथि अंकित न हो सका। और कई वष बाद 'इवेंटरी' के समय विवरण लिखे गये। इस स्थिति का सर्वोत्तम उदाहरण बीकानेर शैली का प्रसिद्ध चित्र उस्ताद अली राजा कृत 'बकूठ दशन' भारत कला भवन संग्रह वाराणसी है जो शली के आधार पर लगभग १६५० ई० का है^३ और इसके पृष्ठ फलक पर 'इवेंटरी' लेख १७५१ सम्वत् १६६४ ई० का है। इसी प्रकार लगभग १६५० ई० की प्रसिद्ध मेवाड़ी रसिक प्रिया (बीकानेर राज्य संग्रह से)^४ में भी यही स्थिति है।^५ दूसरे शब्दों में ये लेख कभी कभी भ्रामक स्थिति उत्पन्न कर देते हैं।^६ इसका अर्थ यह नहीं है कि ये लेख निरर्थक हैं। ये लेख सभी साक्ष्य हैं जब इनसे उपजे विवरण उस चित्र की शली व व्यक्ति के नाम तथा चित्रकारों की निजी शली से तालमेल रखे। जोधपुर चित्रों के लेख मुख्य तथा लिपि में अपने तत्कालीन वही खाते की लिपि से मिलते हैं। राजस्थानी परम्परा से सुलेखक वग एक निश्चित प्रकार की लिपि का पालन करते रहे तथा जिनमें दो प्रत्यक्ष लेख प्रकार दृष्टिगोचर होते हैं। इनमें एक प्रकार के सुलेख शीतियों जैसे अक्षरों में लिखे गये हैं तथा दूसरा प्रकार 'वसीटा' प्रकार है। सबसे ऊपर कभी कभी भगवान के नाम यथा श्री राम, महादेव, कृष्ण, परमेश्वर जी (लख इ, प, त, ट, च, इ) के नाम लेते हुए ये का आरम्भ करते हैं तदुपरांत अक्सर दो पक्तियों में चित्र का सारांश विवरण देते हैं जैसे—वीरमदेव के चित्र पर लेख (देखे अध्याय ५) में "सवि महाराजा श्री विरम दे जी री की वी चैतारा हसन सम्वत् १८३२ मीती बीजे दसमी", लेख कजली बनरी सिबी है कलम चितारा भाटी दाना, अमर दासी तरी सम्वत् १८७८ रा माहसुद" आदि, यह प्रकार बीकानेर शैली में भी बहुत प्रचलित था।^७

पहले प्रकार में लेख कुछ विभिन्नता लिये हैं। अष्टिवांशत चित्र का विवरण यथा सरक्षक महाराजा, अवसर, चित्रकार आदि का नाम, तिथि तथा अन्य व्यक्तियों का विवरण है। यह पद्धति बीकानेर आदि परम्परा का शुद्ध परिचायक है। इनमें प्रत्येक अक्षर का शीप अलग अलग है। व्यक्तियों की पहचान सही (लख व) से की गयी है। वे वैज्ञानिक रूप से क्रमानुसार हैं। इन लेखों में विलक्षणता है कि चित्र में यदि व्यक्ति दायें से चौथा है तो उसी चित्र के पृष्ठ के दायें से चौथा नामांकन न कर उस

चित्रित व्यक्ति के ठीक पीछे नाम अंकित होता है। चित्र में अगर व्यक्तियों के बैठने की योजना तिरछी है तो पष्ठ फलक पर उनके नामांकन भी तिरछी योजना में होते हैं। (लेख व, श, स, प आदि)। इस वग के लेख में चित्र के हर वस्तु का समान रूप से विस्तृत विवरण है यथा, चाकर, भगतण आदि (देखे लेख त) तथा चाकरी के अतिरिक्त घोड़े तथा हवेली के नाम का जिक्र (लेख झ) मा घोड़ो या चित्र की कीमत (लेख झ) तक जिक्र है। ध्यान देने योग्य बात है कि ये कीमत यदा कदा यथाथ नहीं लगती क्यो कि एक चित्र लगभग १८११ ई० में २००० रु० का हो संभव हो नहीं (देखें लेख ज के दूसरे पैराग्राफ की अंतिम पंक्ति)।

“ घोड़ो शेर के वेगम पर था जयने पधारिया जद मोल ली दो हजार री कीमत रो ”

यह भी संभव है कि यह बड़ी राशि मरकक राजा ने प्रसन्न होकर चित्रकार को दिया हो जिसे बलक ने कीमत सर्वोद्योग दे दिया।

जोधपुर के चित्रकारों ने विभिन्न अवसरों को चित्रबद्ध किया जो वन लेखों से ही ज्ञात होता है यथा महाराजा की 'असावरी' आने पर या पधारने पर (लेख द)।

“लाल जी श्री लाल सिंह जी श्री सोवनाथ सिंह जी श्री सरूप सिंह जी श्री रतन सिंह जी श्री महामन्दिर नाव सुणन ने पधारिया सम्बत् १८८६ रा भहासुद ७ ने तीज असावरी री तस्वीर कलम चीतरा माधोदास राहतरी है “सत की धूणी” जमी (लेख छ) अथवा भगतड ने नाच (लेख झ) आदि। कुछ लेख यथा “प्रथम शुरुहुवो” (लेख ह) अत्यधिक महत्त्वपूर्ण हो सकते हैं जो वास्तव में चित्र ग्रन्थ के प्रारम्भ काल का आभास कराते हैं कुछ ग्रन्थों के चित्रण में लम्बी अवधि लग जाती थी। आश्चर्य है कि इन सुलेखों में कभी-कभी तिथि व चित्रकारों के नाम का अभाव है।

लेखों का दूसरा वग 'घसीटा दार लिपि का है।^६ जो यदा कदा सुलेख के बहुत नीचे (लेख व, ब) तथा अधिकांशतः 'दाखिला' (इवेंटरी) लेख के रूप में उपलब्ध हैं। वे राजकोष क्लर्कों द्वारा लिखे गये प्रतीत होते हैं। इनमें भी विभिन्नताएँ हैं जो वर्तमान विश्लेषण में नगण्य हैं। इनका शीर्ष एक सीधी पंक्ति में जुड़ा है। 'दाखिले' लेख अधिकांशतया निम्न स्वरूप देते हैं—

“दाखिलो डोलिया रो कोठार ” (लेख व, य, र, क्ष, त्र)

इन लेखों में यदा कदा चित्रकार का नाम भी होता है। इन दाखिला लेखों में उम्मेद भवन, जोधपुर के सग्रह में सबसे अधिक लेख सम्बत् १८८७ के हैं—

“दा डालिया रा कोठारा सम्बत् १८८८ राजै में”

जोधपुर के चित्रों में दाखिले के लिये यह सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण वग था। सम्बत् १८८६ ८७ में महत्त्वपूर्ण इवेंटरी हुई। जोधपुर एवं बीकानेर इवेंटरी के प्रकार भी ऐसा है। बीकानेर के चित्रों के पष्ठ फलक पर प्रायः इस प्रकार का लेख होता है—

“सम्बत् १७५१ मभालियो”, “सम्बत् १७५५ सबे ठोक चैन सुद। सुवा सभालियो ठीक कियो”

यद्यपि जोधपुर बीकानेर के लेख में शब्दों का अंतर है पर दोनों को प्रकृति एक जैसी है। सम्बत् १७५५ बीकानेर के चित्रों का महत्त्वपूर्ण इवेंटरी साल रहा है।

कुवर सग्राम सिंह, जयपुर के सग्रह के चित्रों के पीछे भी सुलख होने के अतिरिक्त घमोटा लिपि में व्यक्ति का परिचय है (लख व) जो विलक्षण स्थिति का द्योतक है। नियोजित पद्धति के द्योतक है जो बीकानेर कारखाने के सन्दर्भ में नवलकृष्ण द्वारा सिद्ध किये गये।¹³ नवलकृष्ण द्वारा प्रतिपादित सिद्धांत के अनुसार यह आवश्यक नहीं कि प्रतिवर्ष चित्रों का 'दाखिला' होता रहा हो। संभवतया राजमहल के विभिन्न छतरी कोठारों/कारखानों का एक विश्वसनीय दल जिसमें कम से कम दोवान या मोहता, वरिष्ठ चित्रकार तथा सुलेखक एक के बाद एक क्रमशः दाखिला करते थे। यह दाखिला किसी विशेष राजनीतिक अवसर यथा गद्दी निशानी या राजा का मुगल युद्ध भूमि (यथा डक्कन) पर भेजे जाने पर भी हो सकता था।¹⁴

जोधपुर में चित्रों के साथ साथ कई सचित्र हस्तलिखित ग्रंथों का दाखिला हुआ जैसे शिवपुराण (लेख ज), 'सूरजप्रकाश' (लख घ) 'सिद्धसिद्धांतपद्धति' (लख ब) आदि ये दाखिलानामावृत्त चित्र अधिकांशतया पुस्तकखाने में रखे जाते रहे। इसके अतिरिक्त इन चित्रों की रनिवास, पूजागृह, राजकुमारों के व्यक्तिगत सग्रह आदि में रखे जाने की संभावना भी है। इन लेखों से कभी कभी लूट में आये चित्रों का भी पता चलता है। (लेख ल)।

जोधपुर चित्रों के लेखों से विभिन्न सगदारों की पहचान होती है जो संभवतः अथ्य स्रोतों से न हो पाती। इससे भी अधिक महत्त्वपूर्ण है कि इन लेखों से चित्रकारों के नाम, जाति एवं अथ्य महत्त्वपूर्ण जानकारी मिलती है जैसे—“कलम चितारा भाटी शकर दाना री छै” इससे पता चलता है कि भाटी जाति है तथा शकर दाना का पुत्र है। एक महत्त्वपूर्ण लेख (लेख ट) से स्पष्ट रूप से चित्रकार के मूल निवास का विवरण भी मिलता है “कलम चितारा भाटी दाना अमरदासोत री है रहे मेडता सबी मेडता डेरा लीनी सम्बत १८७२ रा जेठ विद ३ बार मगल तीसरा पहर” इससे दाना चितारा की जाति भाटी तथा पिता अमरदास (अमरदासोत) तथा मेडता निवामी (रहे मेडता) तथा दिन वष समय तक का विवरण है। ज्ञातव्य है कि मेडता घराने के चित्रकार जोधपुर व बीकानेर दोनों के लिये काम करते रहे।¹⁵ नवलकृष्ण के अनुसार मेडतिया राठौर वीरभदेव के लिए बीकानेर जोधपुर राज्यों के बीच सघष व प्रेम चलता रहा। लगभग १७५० ई० के बाद से बीकानेर के चित्रों पर जोधपुर शैली का महत्त्वपूर्ण व स्पष्ट प्रभाव दृष्टिगोचर होता है।¹⁶ नवल कृष्ण ने बहियो तथा चित्रों व लेखों से कई जोधपुरी व चित्रकारों का बीकानेर में आगमन तथा बीकानेरी उस्ता का जोधपुर में जाना सिद्ध किया है, जैसे—रहीम एवं हाशिम चित्रकाम जोधपुर से बीकानेर गये। याल मुहम्मद बीकानेर (जोधपुर गया)।¹⁷ इस आदान-प्रदान से चित्रकला पर काफी प्रभाव पड़ा है। चित्रों के लेखों से उपलब्ध नामों के आधार पर एक आंशिक चित्रकार वंशावली बनाना संभव है (देखें, परिशिष्ट ३)। इसमें एक वग भाटी चित्रकारों का तथा दूसरा मथेन चित्रकारों का है। चित्रों के लेखों से ही ज्ञात होता है कि मथेन चित्रकार मूल रूप से बीकानेर के रहने वाले थे, पर ये जोधपुर में भी चित्रण करते हैं।¹⁸ मधुमालती की सचित्र प्रति की पुष्पिका के अंत में लिखा है—

“इती मधुमालती कथा सपुराण सम्बत् १८४५ मीती पोष सुद। अरकवारे लीखतम मथेन सोवराम पाली मध्ये वास बीकानेर री छै वाचै भाणनुराग छै।”

अर्थात् मथेन शिवराम पाली (मारवाड मा महत्त्वपूर्ण ठिकाना) में चित्रण कर रहा था तथा चित्रकार बीकानेर का वासी था। मथेन चित्रकारों के भी पिता पुत्र के नाम राजपूत परम्परा अनुसार 'दासोत' (लख च, छ, ड) के साथ साथ “रा वेटा” (लख घ) ये इंगित करते हैं।

चित्रकारों को पुकारने का नाम बीकानेर के चित्रकारों निकट है, जैसे बीकानेर के चित्रों में इब्राहिम को ब्राह्म लिखा जाता है।^{१८} उसी प्रकार यहाँ भी कुछ नाम मिले हैं। चित्रकार अमरदास को 'कलम अमरा रो' (लिख ड) लिखा मिलता है। चित्रकारों के द्वारा स्वयं बनाये गये उसका उल्लेख 'कलम चितारा' लिखकर या यदा-कदा 'रे हाथ रो' या 'शबी को चितारे' लिखकर किया जाता है। ये लेख चित्रों की शैली, लिपि, चित्रकारों के बारे में विस्तृत सूचना तथा वहाँ के चित्रों का स्वरूप जानने के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं।

सदम सकेत

- १ कृष्ण नवल, 'द कोट मिनियेचर पेंटिंग आफ बीकानेर' (अप्रकाशित धीसीस) बनारस, १९८५।
- २ कृष्ण नवल, 'बीकानेर पेंटिंग (शीघ्र प्रकाशित)।
- ३ कृष्ण नवल, 'उपयुक्त (अप्रकाशित धीसीस) बनारस, १९८५।
- ४ कृष्ण नवल, बीकानेर मिनियेचर पेंटिंग 'बकशाप आफ हकनुद्दीन, इब्राहिम एण्ड नाथू', 'ललितकला' न० २१ पृ० २३ २६।
- ५ गोपरज एच, 'द आर्ट एण्ड आर्किटेक्चर आफ बीकानेर स्टेट', आक्सफोर्ड, १९५०।
- ६ कृष्ण नवल, 'उपयुक्त' बनारस १९८५, 'बीकानेर पेंटिंग (शीघ्र प्रकाशित)।
- ७ कृष्ण नवल, 'उपयुक्त' बनारस १९८५।
- ८ कृष्ण नवल, 'उपयुक्त, ललितकला न० २१ पृ० २३ २६।
- ९ कृष्ण नवल, 'उपयुक्त' बनारस, १९८५।
- १० वही।
- ११ वही।
- १२ वही।
- १३ वही।
- १४ कृष्ण नवल, बीकानेर पेंटिंग (शीघ्र प्रकाशित)।
- १५ कृष्ण नवल, उपयुक्त, बनारस, १९८५, पृ० २६१।
- १६ वही, पृ० ३८४, ३७०।
- १७ देखे अध्याय ५।
- १८ कृष्ण नवल 'उपयुक्त', बनारस १९८५।

परिशिष्ट-३

मारवाड शैली के चित्रों की विषयवस्तु

राजस्थान के मेवाड, वूदी, बीकानेर आदि क्षेत्रों की ही भांति मारवाड भी चित्रकला का प्रमुख केन्द्र था। यद्यपि पूरे राजस्थान की संस्कृति और कला में एकात्मकता है फिर भी क्षेत्र विशेष की विशेषताएँ उन्हें एक दूसरे में अलग करती हैं। चित्रों के विषयवस्तु साधारणतः सम्पूर्ण राजस्थान में एक जैसे ही थे परन्तु क्षेत्र विशेष में विशेष सरक्षक की पसंद से ये अछूते नहीं रह सके। अर्थात् किसी विशेष राजा ने अपनी पसंद के चित्र अधिक बनवाये। परन्तु इसके साथ साथ प्रत्येक काल में एक समान धारा भी दिखलायी पड़ती है जो सभी क्षेत्रों में कम या अधिक मिलती है। उदाहरणार्थ शबीह चित्रण, शिकार के दृश्य, रनिवास के दृश्य, नृत्य संगीत की महफिल, नायिका भेद के चित्र, राग रागिनी के चित्र, धार्मिक चित्र आदि।

आरम्भ से ही मारवाड क्षेत्र जैनधर्मावलम्बियों का केन्द्र रहा इसलिए जैनधर्म के प्रचार प्रसार के लिये ढेरों जन चित्र बने। भक्ति आंदोलन के अंतर्गत जिस सांस्कृतिक पुनर्जागरण का सूत्रपात बलभा-चाय ने किया था उससे राजस्थान का बड़ा भाग एवं गुजरात अत्यधिक प्रभावित हुआ, पर आश्चर्य है कि इसने मारवाड को बहुत प्रभावित नहीं किया। केवल विजयसिंह काल (१७५०-६३ ई०) में ही राधा-कृष्ण के चित्र बने। पूरे राजस्थान एवं पहाड़ी क्षेत्रों में जयदेव में 'गीतगोविन्द' एवं केशवदास की 'रसिकप्रिया' पर आधारित काफी चित्र मिले पर आश्चर्य है कि मारवाड से अभी तक उक्त दोनों प्रसिद्ध ग्रंथों के एक भी चित्र नहीं प्राप्त हुए हैं। साहित्य की दृष्टि से भी पूरे राजस्थान में मारवाड सर्वाधिक समृद्ध क्षेत्र रहा है। आरम्भ में यह गुजर नाम से जाना जाने वाला आचलिक साहित्य १४-१५वीं शती में स्वतंत्र रूप से मारवाडी साहित्य के रूप में जाना जाने लगा।

मारवाड की शीयभाषाएँ प्रसिद्ध हैं। शूरवीर राठीरों की अनेक शबीहें बनी हैं। मारवाड के शूरवीर राठीरों की अनेक शबीहें बनी हैं। मारवाड के महाराजाओं, उनके दरबारियों के साथ मारवाड के ठिकानों में भी चित्रकला को प्रथम मिला और वहाँ के चित्रकारों ने अपने सरक्षकों की भी शबीह बनायी। मारवाड चित्रशैली में अब तक प्राप्त उदाहरण निम्नलिखित विषयों के हैं।

१ जैन चित्र

जैन मंदिरों के भित्तिचित्र इस तथ्य को स्पष्ट करते हैं कि मारवाड में वही सरथा में चित्र बने। १३-१४ वीं शती से ही जैनधर्म के अनुयायियों ने कल्पसूत्र एवं कालका कथा की कई प्रतियाँ चित्रित

करवायी। उपदेशमाता प्रकरण की उत्कृष्ट प्रति चित्रित हुई तथा बड़ी सख्या में जैन विज्ञप्ति पत्र चित्रित हुए।

२ वैष्णव चित्र

यद्यपि वैष्णव धर्म से सम्बन्धित चित्र मारवाड में आरम्भ से ही चित्रित होते रहे, पर आश्चर्य है कि बीकानेर, किशनगढ़, मेवाड़, बूंदी आदि के द्रो में कृष्ण-राधा से सम्बन्धित चित्र बड़ी सख्या में बन रहे थे, उस समय मारवाड में इस विषय के बहुत कम चित्र बने। विजयसिंह (१८५३-६३ ई०) जो वैष्णवधर्म का अनुयायी था उसने राधा कृष्ण के कुछ चित्र बावाये। मारवाड शैली में शिवपुराण, शिवरहस्य, दुर्गासप्तशती आदि हिंदू धर्मग्रंथों की चित्रित प्रतिया मिली हैं।

३ नाथ सम्प्रदायी चित्र

१६वीं सदी के पूर्वार्द्ध में मानसिंह के राज्यकाल में नाथ सम्प्रदाय के डेरा चित्र मिलते हैं। मारवाड चित्रशैली में शायीहो के बाद सबसे अधिक चित्र नाथ सम्प्रदाय से सम्बन्धित है। १६वीं शती के पूर्वार्द्ध में मारवाड पर नाथों का बचस्व छाया हुआ था। राज्य की राजनीति भी वे ही संचालित कर रहे थे। जलधरनाथ, आयस देवनाथ आदि नाथ सम्प्रदाय के गुरुओं के अनेक चित्र चित्रित हुए।

लोककथाओं पर आधारित चित्र

लोककथाएँ इस मरुप्रदेश के जीवन का हिस्सा रही हैं। ये यहाँ के सामाजिक जीवन का वास्तविक दर्पण हैं। लौकिक जीवन की परम्पराएँ लोकसाहित्य पर आधारित चित्रित पोथियों में अंकित हुई हैं। मात्र जोधपुर, प्राच्य विद्या प्रतिष्ठान, जोधपुर में लोककथाओं पर आधारित निम्न-लिखित चित्रित प्रतिया सग्रहीत हैं—

- १ हस्तवत्स चौपाई
- २ सायला कुनवा रा री चौपाई
- ३ सदयवच्चा भावलींगरी वार्ता
- ४ श्रीपाल रास
- ५ सालिभद्रमुखी चौपाई
- ६ कृष्ण-रुक्मिणी चित्र
- ७ रसीली मोमा का चित्र
- ८ प्रह्लाद चरित्र
- ९ फूलजी फूलमती री वार्ता
- १० भागवतभाषा
- ११ भ्रमरगीता
- १२ मधुमालती एवं वीरमदेव पाना वार्ता
- १३ मधुमालती
- १४ अजना सुन्दरी चौपाई
- १५ अवनाचरित

- १६ अश्वमेधा की कथा
- १७ एकादशी कथा सप्तह
- १८ कृष्ण-रुक्मिणी वेली
- १९ कृष्णलीला
- २० गोपीचन्दा मरयारी कथा
- २१ चन्द्रकुवर की वारता
- २२ जलाल बूवना वारता
- २३ डोला मारवानी रा दूहा
- २४ डोला मारू की बात
- २५ दूहा सोन जगा शृंगारा
- २६ द्रोणाचरित्र
- २७ नचिकेता कथा
- २८ पन्ना बीरमदेव की वार्ता
- २९ पलका परियावा की वार्ता
- ३० पवार जगदेव की बात

राग-रागिनी एवं बारहमासा

शृंगारिक चित्रों में 'राग-रागिनी' एवं 'बारहमासा' के चित्र अधिकांशत मिले हैं।

शबीहे

उपलब्ध चित्रों में इनकी संख्या सर्वाधिक है। सभी राजाओं की, उनके दरबारियों की शबीहे चित्रित हुईं। प्राप्त शबीहे को तीन वर्गों में बाटा जा सकता है। पहले वर्ग में राजा, दरबारी की या तो स्वतंत्र खड़े या बैठे चित्रण है अथवा उन्हें सेवकों के साथ अंकित किया गया है। दूसरे वर्ग में घोड़े पर सवार अनुचरों के साथ जाने वाले उदाहरण हैं। तीसरे वर्ग में राजा प्रमुख सामंत से मिलते हुए चित्रित हैं।

दरबार से सम्बंधित चित्र

मारवाड चित्रशैली पर मुगल चित्रकला का प्रभाव बहुत नहीं था वरन इससे विषयवस्तु भी अछूता न रह सका। मुगलों की ही भांति यहां भी दरबार का दृश्य लोकप्रिय विषय था। इन चित्रों में दरबार के स्थानीय कायदों को दिखाया गया है। महाराजा सूरसिंह के काल में प्रधान (दीवान) भाटो गोविंद दास ने मारवाड में मुगल शासन परम्परा एवं नियमों को अपनाया। इन्हीं नियमों के अन्तर्गत दरबार के दृश्य चित्रित हुए।

शिकार के दृश्य

शिकार राजाओं का प्रिय शौक था। महाराजा मानसिंह एवं तख्तसिंह के काल में शिकार के कई चित्र मिलते हैं।

परिशिष्ट

खेलों के चित्र

घुड़सवारी, पोलो, नट, भालो की लड़ाई, तीरदाजी, आदि कई खेलों के चित्र यहाँ के चित्रकारों ने किये हैं। चोपड़ खेल के भी कई चित्र मिले हैं।

जुलूस के दृश्य

शबीहो एव राजदरबारों के दृश्य के साथ-साथ राजकीय जुलूस के चित्र जोधपुर में काफी चित्रित हुए हैं।

उत्सवों के दृश्य

भिन्न भिन्न त्योहारों एव उत्सवों के दृश्य मानसिंह एव तख्तसिंह के काल में मिलते हैं। मानसिंह ने गजगौर की जुलूस के दृश्य भी चित्रित करवाये। 'होली के दृश्य' प्रायः सभी शासकों के समय के मिले हैं। उत्सवों में दीपावली, शरदपूर्णिमा, विजयदशमी आदि अवसर के चित्र चित्रित हुए।

नृत्य मुजरे के दृश्य

मुगल दरबार एव राजस्थान के अन्य राज्यों के दरबार की तरह मारवाड़ में भी नृत्य-मुजरे के दृश्य अठारहवीं सदी के उत्तरार्ध से काफी बड़ी संख्या में चित्रित हुए हैं।

राजा रानी के हरम एव अन्त महल के शृंगारिक दृश्य

मानसिंह जनाना महफिल में, जनाना सहित झूले में, तख्तसिंह जनाना सहित झूले में, बख्तसिंह जनाना सहित बगीचे में, विजयसिंह जनाना के साथ किशती में आदि चित्र उम्मेद भवन में संग्रहीत हैं। १६ वीं सदी के पहले चरण में मानसिंह काल में रानिया के साथ के कई चित्र चित्रित हुए हैं। १८ वीं सदी में ऐसे चित्र चित्रित हुए लेकिन १९ वीं सदी में राजा-रानी के शृंगारिक चित्रों का चित्रण पराकाष्ठा पर था। विजयसिंह एक सुन्दर स्त्री पर आसक्त था एव उस प्यार के लिए प्रसिद्ध था। विजयसिंह के काल में बर्षों से चले आ रहे गृहयुद्ध भी समाप्त हो गये जिसके परिणामस्वरूप अमन-चमन आया। राज्य में समृद्धि आयी परिणामस्वरूप विलासिता का युग प्रारम्भ हुआ। विजयसिंह के काल से हमें ऐसे चित्र मिलने लगे।

औरतो के शृंगारिक दृश्य

१८ वीं सदी के मध्य से ही मुगल दरबार की भाँति औरतो की शबीहें काफी बनीं एव भिन्न-भिन्न प्रकार से नायिकाओं का चित्रण हुआ। मदिरा पीती, स्नानरत, कपड़े बदलती, उबटन मलती, शृंगाररत, झूला झूलते, चौपड़ खेलते, बबूतर उड़ाती, नृत्य की मुद्रा में, बच्चे खिलाती आदि विभिन्न रूपों एव मुद्राओं में चित्र बने।

देवी पूजा के चित्र

शासकों द्वारा कुलदेवियों की पूजा करते काफी चित्र बने।

इन विषयों के अलावा हास्यरस के चित्र, लैला मजनू, शीरी फरहाद, सोहिनी-महिवाल के संयोग विरह के दृश्य, साधु-संतों, फकीरों, पशु पक्षियों के पंचतंत्र आदि की कहानियों पर चित्र बने।

परिशिष्ट-४

मारवाड के प्रमुख चित्रकार एवं उनके घराने

मारवाड चित्रशाली के अध्ययन के दौरान मारवाड के चित्रकारों के बारे में अपेक्षाकृत कम जानकारी मिल पायी। चित्रकारों के सदर्भ में जानने का एकमात्र स्रोत चित्रों पर मिले लेख हैं जिनकी हमने पिछले पन्नों पर विवेचना की। इन चित्रकारों की वशावली उपलब्ध नहीं हो पायी। बहियो आदि में मारवाड के चित्रकारों से सम्बंधित कोई भी साक्ष्य नहीं मिला। मारवाड की मरदुमशुमारी रिपोर्ट से वहाँ के चित्रकारों के बारे में थोड़ी जानकारी होती है (देखें, अध्याय ६)।

सत्रहवीं सदी के चित्रकार

सत्रहवीं सदी में मात्र हमें एक चित्रकार का नाम मिलता है—

वीरजी—मारवाड चित्रशाली की ज्ञात प्रारम्भिक प्रति पाली 'रागमाला' का चित्रण इन्होंने ही किया। कु० सप्रामसिंह के अनुसार वीरजी जैसे नाम प्रायः गुजरात में पाये जाते हैं। हो सकता है वीरजी गुजरात से आये हों। वीरजी का अर्थ कोई उल्लेख नहीं मिलता।

अठारहवीं सदी के चित्रकार

छज्जू—यह १८वीं सदी के पूर्वार्द्ध का चित्रकार रहा है तथा घानेराव के दरबार में चित्रण कर रहा था। १७२५-३५ ई० के आसपास इसके चित्रित किये कई चित्र मिलते हैं। संभवतः यह उस काल का प्रमुख चित्रकार रहा हो।

हसन—यह अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध का चित्रकार था। यह बीकानेर एवं मारवाड दोनों स्थानों पर चित्रण कर रहा था। बाद में यह बीकानेर से घानेराव के दरबार में स्थानांतरित हो गया।

साहबदीन—हसन के पुत्र साहबदीन ने भी मारवाड के दरबार में चित्रण किया।

हेबुदीन—हेबुदीन की शैली हसन एवं साहबदीन के चित्रों के अत्यंत निकट है। शैली के आधार पर सम्भावना है कि यह हसन का दूसरा पुत्र और साहबदीन का भाई हो, पर इस सन्दर्भ में कोई साक्ष्य नहीं मिला है।

मथेन चित्रकार—१८वीं सदी में मथेन चित्रकारों का घराना भी प्रमुख रहा होगा। ये मूलतः बीकानेर के निवासी थे पर मारवाड में भी चित्रण किया करते थे जिसका उदाहरण हमें मिला है। मथेन

चित्रकारों ने मुख्यतः जन चित्र एवं सचित्र पोथियाँ तैयार की। यद्यपि ये लोक चित्रशैली के चित्रकार थे पर इनकी शैली दरबार के चित्रों से प्रभावित थी।

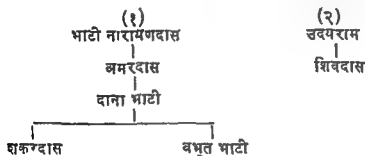
मयेन रामकिसन—पवार जगदेव की बात की सचित्र प्रति की पुष्पिका पर मयेन रामकिसन का नाम मिलता है, पर इसके वंश के सम्बन्ध में जानकारी नहीं मिलती। यह भी १८वीं सदी के उत्तरार्द्ध का चित्रकार था।

मयेन सीबराम—इसने अठारहवीं सदी के अन्त में मारवाड़ में चित्रण किया।

इन नामों के अलावा मयेन जोगीदाम, अखैराज, जयकिशन आदि नाम भी मिलते हैं।

भाटी चित्रकार—भाटी घराना मुख्य रूप से मारवाड़ के चित्रकारों का घराना रहा है जिसकी विस्तृत चर्चा हमने अध्याय ६ में की है अतः यहाँ उन्हें दोहराने का कोई औचित्य नहीं है। ये १८वीं सदी के अन्त से चित्रण कर रहे थे।

भाटी रासो—१८वीं सदी के अन्त में मिलने वाला यह एकमात्र चित्रकार है। इसके साथ-साथ नारायणदास ने भी चित्रण किया (देखें, पीछे) नीचे नारायणदास की वंशावली है—



अन्य भाटी चित्रकार

भाटी रार्णसिंह—यह १९वीं सदी के प्रारम्भ का चित्रकार था।

भाटी माधोदास—यह भी १९वीं सदी के प्रारम्भ से चित्रण कर रहा था।

इन भाटी चित्रकारों के अलावा कुछ अन्य नाम भी मिले हैं—मीताराम, किरते राम, काला रामू, बना आदि। ये सभी चित्रकार भी भाटी चित्रकारों की शैली में ही चित्रण कर रहे थे।

परिशिष्ट ५ मारवाड के भित्तिचित्र

मारवाड में भित्तिचित्रों की समृद्ध परम्परा का इतिहास हम १६०५ ई० में निर्मित नाडोल के शातिनाथ जैन मंदिर के भित्तिचित्रों से जोड़ सकते हैं। पर नाडोल मंदिर के बाद १७२४ ई० तक हमें अन्य कोई उदाहरण नहीं मिलता है। अठारहवीं सदी के प्रारम्भ से उन्नीसवीं सदी के अंत तक हमें लगातार मारवाड क्षेत्र में भित्तिचित्रों के सुंदर उदाहरण प्राप्त हुए हैं। विषयवस्तु के सद्भ में ये चित्र विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। जैसा कि हमने "विषयवस्तु" वाले परिशिष्ट में उल्लेख किया है कि राजस्थान के अन्य क्षेत्रों में अत्यधिक लोकप्रिय विषय वैष्णव सम्प्रदाय से सम्बंधित चित्रों का मारवाड के दरबार के लघुचित्रों में चित्रण नहीं हुआ। पर आश्चर्य है कि भित्तिचित्रों में कृष्ण-राधा से सम्बंधित चित्रों की प्रचुरता है जिसे देखकर कहा जा सकता है कि मारवाड भी वैष्णव धर्म का बड़ा केन्द्र था। १८वीं एवं १९वीं सदी में यहाँ कई वैष्णव मंदिर निर्मित हुए।^१ स्वयं राजा विजयसिंह (१७५३-६३ ई०) वैष्णव सम्प्रदाय के अनुयायी थे।^२

"फूलमहल, नजर जी की हवेली के मंदिर की भित्ति पर कालिपादमन के दृश्यों का चित्रण तीजा भाजी, गगश्याम जी गोपाल जी आदि मंदिरों में ब्रज की होली के दृश्यों का मनोरम अंकन, छोटी बघेली के मंदिर में कृष्ण-राधा के झूले के दृश्य, तीजा के मन्दिर के द्वारों एवं छत पर रास के अद्भुत दृश्यों, छोटी हवेली, गगश्याम जी एवं कुचामन में चतुर्भुज मंदिर में चौरहरण के दृश्यों के चित्रण के अलावा नजर हर करन मंदिर में 'दूध दूहते कृष्ण' तटनविलास महल में 'बसी बजाते कृष्ण, छोटी बघेली में मकखन चुराते कृष्ण, जमुना पार करते बसुदेव आदि दृश्यों का अंकन वैष्णव सम्प्रदाय की लोकप्रियता का प्रमाण है। लघुचित्रों की भांति ही भित्ति चित्रों की विषय वस्तु भी व्यापक थी। मारवाड में इन भित्तिचित्रों में विष्णु लक्ष्मी से संबंधित दृश्यों, रामचरित मानस के कई दृश्यों, नाथ पंथ से संबंधित दृश्यों, शिव धर्म से संबंधित दृश्यों, शवीर्ष, दरबार एवं शिकार के दृश्यों राग रागिनी आदि श्रृंगारिक दृश्यों का व्यापक अंकन हुआ है।

इन भित्ति चित्रों का अंकन किलों हवेलियों, छतरियों, एवं मंदिरों की दीवारों पर पूरे मारवाड प्रदेश में देखा जा सकता है। जोधपुर के ठिकानो नागौर धानेराव एवं कुचामन आदि स्थानों पर भी भित्ति चित्र के उल्लेखनीय उदाहरण मिलते हैं। लेखों, ऐतिहासिक साक्ष्यों के साथ-साथ शैली के विकास के आधार पर भी हम इन भित्ति चित्रों का कालक्रम निश्चित कर सकते हैं।

मारवाड के भित्ति चित्रों का वास्तविक इतिहास वर्त्तमान के काल (१७२४-५४ ई०) से शुरू होता है। वर्त्तमान जोधपुर के शासक अजीतसिंह (१७०७-२४) के छोटे पुत्र थे।^३ जिन्होंने नागौर का शासन

समाला। नागौर के 'बादल महल' में मारवाड़ के प्रारम्भिक भित्त चित्र मिलते हैं।¹⁴ ये सभी चित्र वरामदे, पहली एवं द्वितीय मजिल के कमरों में पाये गये हैं। सभी चित्र उत्तम अवस्था में हैं। बादल महल के अतिरिक्त जनानी डयोडी एवं शीशमहल में भी भित्तिचित्रों के उदाहरण मिले हैं। चित्रों की दीवार ताल पत्थर की बनायी गयी है। उसके ऊपर एक इंच मोटा मिट्टी का पलस्तर किया गया है। उसके ऊपर चूने की मोटी तह है। इस प्रकार से तैयार धरातल पर टेम्परा विधि से चित्रण करते हैं।

बादल महल के चित्र

हो स्त्रिया'

प्रस्तुत चित्र बादल महल की पहली मजिल पर चित्रित है। लम्बी आकृतियों का अकन सम कालीन लघुचित्रों के निकट है। घड़ के ऊपर का लम्बा हिस्सा, लम्बी गदन, लम्बा अडाकार चेहरा, चपटी ठुड्डी, नुकीली लम्बी नाक चपटे चौड़े चेहरे का अकन इस काल के लघु चित्रों (देखे अध्याय ५) की परंपरा में है। लघुचित्रों की ही भांति आकृतियाँ जकड़ी हुई प्रतीत होती हैं। यहाँ चेहरे अधिक भारी एवं मांसल हैं। आकृतियाँ भी इन चित्रों के निकट हैं पर यहाँ पारदर्शी दुपट्टे का उल्लेखनीय अकन हुआ है। बात करती स्त्रियों की मुद्राएं अत्यंत स्वाभाविक हैं। रेखाएं प्रवाहमान हैं। बादल महल के सभी चित्रों का अकन इसी शैली में हुआ है। इसे १७२५-३० ई० के आसपास चित्रित माना जाता है।

अलसक'या'

अलसक'या' का अकन आरंभ से ही भारतीय मूर्तिकला में मिलता है, यह भारतीय कलाकारों का अत्यंत लोकप्रिय विषय रहा है। प्रायः सभी केन्द्रों पर मंदिरों एवं हवेलियों में अलसक'या' का चित्रण होता रहा है।

यद्यपि प्रस्तुत चित्र के कुछ घुघले होने के कारण मुखाकृति स्पष्ट नहीं है फिर भी इसे स्पष्टतः उपयुक्त चित्र (चित्र ११८) की परंपरा में जोड़ा जा सकता है। लम्बी गदन लम्बा अडाकार चेहरा, चौड़ा माथा, बालों की सपाट पट्टी, लम्बी आकृति, लम्बे हाथों का अकन उपयुक्त चित्र की शैली में है। यहाँ आकृति का और अधिक परिष्कृत चित्रण हुआ है। तथा शैली भी उपरोक्त उदाहरणों की तुलना में विकसित है। इस आधार पर इस चित्र को हम १७३०-४० के निकट रख सकते हैं। चित्र अधिक अलंकृत है। आभूषणों का अधिक प्रयोग किया गया है। पतली कमर एवं कमर के ऊपर की उल्टे चित्रित आकार की संरचना अभयसिंह के काल में लघु चित्रों के निकट है।¹⁵ मुखाकृति पर घुघरासी लट एवं बड़े गोल कणफूल का अकन 'पाली रागमाला' के चित्रों के निकट है।¹⁶ छोटी आँखें एवं माँये की सीध में नीचे की ओर झुकी लम्बी नाक का अकन समकालीन लघुचित्र परंपरा से हट कर है।

वक्ष की छाया में संगीत का आनंद लेते नायक नायिका'

प्रस्तुत चित्र बादल महल के द्वितीय कक्ष पर चित्रित है। इस चित्र में हम शैली का स्पष्ट विकास देखते हैं। आकृतियाँ अपेक्षाकृत अधिक समानुपातिक हैं एवं अधिक भावपूर्ण अंकित हुई हैं। ये चित्र अच्छी अवस्था में हैं। पृष्ठभूमि में वक्षों के लम्बे तने का चित्रण है जिसके ऊपरी हिस्से में निकलती शाखाएँ हैं। शाखाओं के किनारे पखेनुमा पत्तियों का चित्रण लघुचित्रों की परंपरा से हट कर है।

मितार जैसा बाद्य लिये स्त्री की औसत आकार की समानुपातिक शरीर रचना लम्बा चपटा अण्डाकार चेहरा, चौड़ा माथा, आँखों के पास दबी नाक तथा नाक का नुकीला सिरा, बाहर की ओर उभरी हुई लम्बी आँखें पूव चित्रों की अपेक्षा अभयसिंह कसन के लघु चित्रों के अत्यन्त निकट है। कम घेरे का लहंगा दुपट्टे का सकरा, तिकोना छोर सत्रहवीं सदी के चित्रों के अधिक निकट है। नायिका के समरूप नायक की भी औसत आकार की आकृति का अन्त हुआ है। नायक का अकन सत्रहवीं सदी के उत्तरार्द्ध में चित्रित राजसिंह की शवीह से बहुत दूर नहीं है। लम्बा चेहरा, छोटा चपटा माथा माथे की सीध में छोटी नाक का नुकीला छोर, बाहर की ओर निकली लम्बी आँख का अकन 'गर्जसिंह' की शवीह के निकट है। जहागीरी पगड़ी का अकन सत्रहवीं सदी के उत्तरार्द्ध के चित्रों के निकट है। नायक के चोगे का चित्रण राजा 'जसवंत सिंह एवं राजकुमार पथवी सिंह' के चित्र के निकट है। रेखाएँ अपेक्षाकृत बारीक एवं प्रवाहमय हैं। लघुचित्रों के समक्ष उत्कृष्ट कौटि का चित्रण है।

उद्यान महल में मनोरंजन करती स्त्रियाँ¹³

प्रस्तुत चित्र भी बादल महल की दूसरी मजिल पर चित्रित है। इस चित्र की विषय वस्तु मुगल चित्रों पर आधारित है। अठारहवीं उन्नीसवीं सदी में इन विषय पर बड़ी संख्या में लघु चित्र बने। इस चित्र में ऊपर की पंक्ति में स्त्री आकृतियाँ बादल महल के पूर्वविवेचित चित्र की परम्परा में हैं। सामने वाली दोनों स्त्रियाँ उन्नीसवीं सदी के प्रारम्भ के अमरदास भाटी के चित्र के निकट हैं।¹⁴ सामने वाली स्त्रियों की अपेक्षाकृत लम्बी आकृतियाँ लम्बे मासल चेहरे पतली गदन, लम्बी नुकीली आँखें, पीछे की ओर झुके कंधे, पारदर्शी वस्त्र आदि अमरदास भाटी के अन्त का रखा जा सकता है।

पूर्वविवेचित चित्रों की तुलना में इस चित्र में अधिक बारीकी है। पण्डभूमि में गलीचे के महीन अभिप्राय हावी हो रहे हैं। रैफिंग के पीछे वक्षा का घना अकन हुआ है। पर मोटी रेखाओं एवं सपाट रंगों से वक्षों का अकन लघु चित्रों से भिन्न प्रकार का है। भिलि चित्रों के बग में यह चित्र उल्लेखनीय है। रेखाओं में गति है।

परियों के चित्रण¹⁵

बादल महल से जुड़े "हवामहल" में भी अनेक भित्ति चित्र बने हैं। इस कक्ष की छत की सजावट सुन्दर बेलबूटों से हुई है। साथ में उड़ती हुई परियों का चित्रण है। यद्यपि हवा में उड़ती परियों की गति का आभास होता है फिर भी आकृतियाँ भावपूर्ण नहीं प्रतीत होती हैं। औसत आकार की मासल परियों का अण्डाकार मासल चेहरा छोटी गदन, चपटा माथा चित्रित हुआ है। आँखों के पास दबी नाक एवं बाहर निकली हुई लम्बी नाक का गोल छोर लोक शैली के चित्रों के निकट है। बड़ी पलकों वाली ऊपर की ओर खींची नुकीली आँखें समकालीन लघु चित्रों की परम्परा में है। ये चित्र लगभग अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध के हैं। रेखाएँ प्रवाहमान हैं। छत के बीच में मेडलियन अभिप्राय के किनारे गोलाई में उड़ती परियों का संयोजन सुंदर है। छत के फलों वाले अभिप्रायों में बारीकी है।

शीशमहल की छत पर बादलों के बीच उड़ती स्त्रियाँ

शीशमहल की दीवारों पर अनेक चित्र चित्रित हुए हैं पर अब सभी दीवारों पर बार-बार पुताई होने से चित्रों के कुछ टुकड़े मात्र ही दिखाई पड़ते हैं। एक दो चित्र स्पष्ट रूप से पहचाने जा सकते हैं। बादलों के बीच उड़ती नारियों का चित्र (चित्र ७२) उत्तम अवस्था में है। यह चित्र परिपक्व शैली का

है एव अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध के चित्रा (देखें अध्याय ५) के निकट हैं। ये चित्र बीकानेर के अनूप महल के भित्ति चित्रों के निकट हैं औसत आकार की स्त्री आकृतियाँ लम्बा चेहरा, लम्बी गदन सामान्य रूप से नुकीली नाक, खिंची हुई आँखें, गदन तक झूमती लट, मांसल गाल अठारहवीं सदी के उत्तरार्द्ध की स्त्रियों के मुगल प्रभावित चित्रों¹² जैसे हुक्का पीती, मदिरा पान करती स्त्रियों के चित्रों के अत्यंत निकट है। इही चित्रों के निकट स्त्रियों के सिर पर मुगल प्रभावित साजनुमा टोपी तथा उसके नीचे लटके खुले बाजों का अंकन है। यद्यपि इस चित्र में उक्त चित्रों की भाँति शैडिंग नहीं है फिर भी गालों पर कसा हुआ डोल, प्रवाहमान महीन रेखाएँ आदि इन चित्रों के निकट है। चित्र में गति एवं हलचल है। मोटी रेखाओं से घुघराले बादलों का चित्रण, स्प्रिंगनुमा रेखा से बिजली की चमक का अंकन उनीसवीं सदी के प्रारम्भ के भाँटी चित्रकारों के चित्रों में काफी लोकप्रिय था। ये अठारहवीं सदी के अन्त के चित्र प्रतीत होते हैं।

इस प्रकार का संयोजन परम्परा से हटकर है। इधर उधर घूमती, आलिंगन बढ़ा, फूल सूघती, सितार बजाती, पक्षियों के साथ क्रीड़ा रत भिन्न भिन्न मुद्राओं में एक ही चित्र में स्त्रियों का अत्यन्त सुन्दर चित्रण हुआ है।

इसी किले के जनाना महल के मुख्य कक्ष में कुछ भित्ति चित्र इनसे अलग ढग के हैं। इस महल की दीवारों पर आठ चित्र हैं जिनमें बहुत कम रंगों का प्रयोग हुआ है। रेखाओं में गति, लोच तथा भाव प्रवणता है। काले रंग से रेखाएँ खींची गयी हैं। हरम का जीवन, विभिन्न वस्तुएँ राजमहल का उद्यान, स्त्रियों को जलाशय में स्नान करते हुक्का पीते तथा संगीतशो के साथ दिखाया गया है। हाल के स्तंभों पर महिलाओं को फूल तथा सुरा प्रदान करते हुए सम्बन्धी चित्रों का अंकन है।

बर्तसिंह के समकालीन महाराजा अभयसिंह भी कलाप्रिय थे। इन्होंने जोधपुर में फूलमहल बनवाया।¹³ पर फूलमहल में अभयसिंह के काल के भित्ति चित्र नहीं मिलते। संभवतः ये नष्ट हो गये बर्तसिंह ने अपने काल में (१८८३-७३) इसकी मरम्मत करवायी थी। इसी समय अभयसिंह के काल के चित्र नष्ट हो गये होंगे। बर्तसिंह के पुत्र विजयसिंह के काल में चित्रकला का पूर्ण विकास हुआ ये वैष्णव धर्म के अनुयायी थे। इसलिए इन्होंने बालकिशन जी, मदनमोहन जी, आदि के उल्लेखनीय वैष्णव मंदिर बनवाये जिनकी दीवारों पर कृष्ण एवं राधा से सम्बंधित चित्र चित्रित करवाये¹⁴ पर ये सभी चित्र अब धुधले पड़ गये हैं एवं इनकी सैली गत विवेचना संभव नहीं है।

विजयसिंह के उत्तराधिकारी भीमसिंह के समय के उल्लेखनीय चित्र मिलते हैं (देखें अध्याय ५) इसलिए संभव है कि इन्होंने भित्ति चित्रों को भी प्रथम दिया होगा। पर अब कोई प्रमाण उपलब्ध नहीं है।

मानसिंह के काल में लघुचित्रों के समकक्ष भित्ति चित्रों का भी विकास हुआ एवं इस काल के अत्यंत महत्वपूर्ण उदाहरण मिलते हैं।

हमने ऊपर चर्चा की है कि मानसिंह नाथ संप्रदाय के अनुयायी थे।¹⁵ इन्होंने १८०६ ई में नाथ संप्रदाय का अत्यंत प्रसिद्ध महामंदिर बनवाया।¹⁶ महामंदिर पर १९वीं सदी के अत्यंत सुंदर भित्ति चित्र हैं। कालक्रम के विकास में नागौर के बादल महल व बाद स्पष्ट रूप से 'महामंदिर' के भित्ति

चित्रों की ही विवेचना की जा सकती है। दुर्भाग्यवश इन दोनों के बीच के उदाहरण उपलब्ध नहीं हैं अथवा कालक्रम निर्धारण में तारतम्य स्थापित करने में सहायता मिलती।

महामन्दिर के चित्र^{१५}

इस मंदिर की बाह्य तथा आंतरिक दीवारों पर मोटे पलस्तर पर भित्ति चित्रों के उदाहरण विद्यमान हैं। इस मंदिर की बाहरी दीवार पर लेख है जिसके अनुसार इसका निर्माण महाराजा मानसिंह ने स० १८६६ (१८०६ ई०) में कराया था।

दुर्भाग्यवश यहां के अधिकांश चित्र अब नष्ट हो गये हैं। बाहरी दीवारों पर फूट पत्ती तोता, नारी, उद्यान में बैठे सत्, दशन करने आये भक्त आदि अंकित हैं। कुछ थोठकों में अलग अलग व्यक्तियों के व्यक्ति चित्र बने हुए हैं। उन व्यक्तियों के परिचय निम्न प्रकार से लिखे हुए हैं तोलिक गधारी गोडवरा, धरमाजी, सोनी, माहलोया राजपूत डोय, साव अघीर चौडजीया नाथ जी, गोगोच-वाज, जभीयलामा, भल्लीराय रागेड, गोगोदर गाडे आदि।

मंदिर की भीतरी दीवारों पर अधिकतर सन्तों के चित्र बने हैं। जिन पर उनके नाम लिखे हैं साथ में मानसिंह को उनका अभिवादन करते हुए दिखलाया गया है। अधिकांश चित्र मिट गये हैं या धुंधले पड़ गये हैं। इन पर लिखे हुए शब्द भी अप्सष्ट हैं। चटकीले रंगों का प्रयोग किया गया है। चेहरे भरे हुए, धने गलमुच्छे, लम्बी नुकीली खीची हुई आँखें प्रायः सभी स्त्री पुरुषों के चित्रों में चित्रित हैं। अधिकांश उदाहरणों में पूंछभूमि का प्रयोग किया गया है वहीं कहीं रेखाएँ बारीक तथा लयबद्ध हैं पर कुछ चित्रों की मोटी लिखाई है।

प्रायः सभी चित्रों में वनस्पति का अत्यन्त घना अंकन हुआ है। गुफा में योगी के एक चित्र में वनस्पति के अंकन में घनेपन के साथ बारीकी भी है।

जलधर नाथ जी के समक्ष मानसिंह^{१६}

यह चित्र महामन्दिर के मुख्य द्वार पर है। इसकी शैली समकालीन नथुचित्रों के अत्यंत निकट है। यद्यपि इस पर चित्रकार का नाम नहीं है पर स्पष्ट रूप से यह किसी भाटी चित्रकार की कृति है। जलधरनाथ को औसत आकार की आकृति ऊपर की ओर खींची लम्बी नुकीली आँख, बड़े तन की केश राशि नुकीली नाक, गोलाई लिये नुकीली ठुड्डी का अंकन, आकृति आदि भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। महाराजा मानसिंह की आकृति प्रचलित आकृति से हट कर है। ऊपर जाकाश में लटकते घुघराले बादल का अंकन दाना भाटी के चित्रों की परम्परा में है।^{१७} लम्बी ढोका बानी पहनाडिया का अंकन भी भाटी चित्रकारों की ही परम्परा में है।^{१८} पीछे उठती हुई पहनाडी का अंकन भी उन्नीसवीं सदी के लघु चित्रों में भी प्रचलित रहा। चित्र में चित्रकार ने यथा मभव पसपेवितव दिखाने की भी कोशिश की है। वनस्पति का अत्यंत घना अंकन हुआ है। पत्तियाँ का प्रकार घास के जुटा का एवं असमतल भूमि का अंकन भी पूर्वविवेचित भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। रेखाएँ सशक्त एवं बारीक हैं। अठारहवीं सदी के चित्रों की तुलना में भित्ति चित्रों की शैली अत्यंत विविध है। महाराजा मानसिंह के पश्चात् उनके उत्तराधिकारी तत्कालिन् (१८४३-७३) के काल में भी भित्ति चित्रों की उत्कृष्ट परम्परा दिखायी पड़ती है। सौभाग्यवश इस काल के प्रायः सभी भित्ति चित्र उत्तम अवस्था में हैं।

तत्सिंह ने अभयसिंह (१७२४-५०) के काल में निमित फूलमहल की पुन मरम्मत करवायी एवं उसमें भित्ति चित्रों का अंकन करवाया। तत्सिंह विलास एवं फूलमहल के अलावा १८४५ ई० में बने लाला बाबा के मंदिर एवं १८५२ ई० में निमित तोजा माजी मंदिर में तत्सिंह के काल के चित्रों के उल्लेखनीय उदाहरण मिलते हैं।

तत्स विलास के चित्र

इसकी दीवारों पर 'ढोला मारु' नृत्यरत, हुक्का पीती, शराब पीती, पद्या झलती स्त्रियां जुलूस आदि के कई चित्र हैं। भगवान कृष्ण के भी कुछ चित्र हैं। महार्मादर के चित्रों को तुलना में आकृतियों में अपेक्षाकृत कठोरता आ गयी है।

नृत्यरत स्त्री

इस प्रकार नृत्य की मुद्रा में खड़ी स्त्री का अंकन भारतीय मूर्तिकला एवं चित्रकला दोनों विद्याओं में अत्यंत प्रचलित रहा है। लघुचित्रों के साथ साथ भित्ति चित्रों पर भी इनका बड़ी सट्टा में चित्रण हुआ प्रस्तुत चित्र की पृष्ठभूमि सादी है एवं बाली मोटी रेखाओं से चित्र बने हैं औसत आकार की मांसल आकृति उन्मत्त सदा के चित्रों के निकट है। आकृति की शरीर रचना का स्पष्ट प्रदर्शन नहीं हुआ है। छोटी गदन बड़ा लम्बा मांसल चेहरा, चौड़ा ढालुवा माथा, बड़ी पलकों वाली चौड़ी नुकीली आंखों का अंकन रुढ़िबद्ध लघुचित्रों की परम्परा से हट कर है। ठुडकी से मिली छोटी गर्दन एवं बड़ा अडाकार चेहरा लोकशैली के चित्रों के निकट है। गदन पर नटकती घुघराली लट भारी भरकम लहंगा, सामने दुपट्टे के दामन का तिकोना छोर आदि भाटी चित्रकारों की परम्परा में है।

ढोला मारु

तत्सिंह के काल में 'ढोला मारु' की कहानी पर आधारित कई चित्रों का अंकन हुआ। प्रस्तुत चित्र भाटी चित्रकारों की परम्परा में है।

ढोला के अंकन में लम्बा चपटा चेहरा छोटा चपटा माथा, नुकीली नाक ऊपर की उठी ठुडकी घने गलमुच्छे आदि उन्मत्त सदी के चित्रों में निमित पुरुष आकृतियों के अत्यंत निकट हैं। कंधे पर केशराशि, चपटी उमठी हुई पगड़ी का अंकन भी इन चित्रों के निकट है। यद्यपि यहां स्त्री आकृति अधिक जकड़ी हुई है तथा उसकी शरीर रचना भी भाटी चित्रकारों के चित्रों की भांति आकषक नहीं है पर लम्बा चेहरा ऊपर की ओर खिंची नुकीली आंखें चौड़ा चपटा माथा नुकीली नाक भाटी चित्रकारों की शैली पर आधारित है। रेखाएं मोटी हैं पर प्रवाहमय हैं। पृष्ठभूमि में पीछे उठती हुई पहाड़ी के पीछे कतार, घास के झुप्पे आदि का अंकन भी समकालीन चित्रों पर आधारित है। तेज गतिवान आकृतियां लोकशैली के चित्रों के अधिक निकट हैं। दौड़ते हुए ऊट, भागते कुत्ते, धनुष चलाने की मुद्रा आदि से चित्र में काफी गति आ गयी है। पृष्ठभूमि में गुलाबी रंग का प्रयोग यदा कदा दिया गया पड़ता है। गुलाबी रंग के साथ नीले, काले रंगों की आकषक योजना है पर पीला रंग फला हुआ प्रतीत होता है इसका कुशलता पूर्वक प्रयोग नहीं हुआ है।

आलिंगन बद्ध दो स्त्रियां

यह विषय १८वीं शती के उत्तरार्द्ध के लघु चित्रों में लोकप्रिय था। चित्रों को अडाकार कगूरेदार किनारा से घेरकर अधिक अलंकृत करने का प्रयास किया है। अत्यंत तेज रंगों का प्रयोग हुआ है।

स्त्रियों की लम्बी गदन अडाकार भासल चेहरा, चपटा माथा, नुकीली नाक अठारवी सदी के उत्तरार्ध के लघु चित्रों के निकट है। आँखें यहाँ अपेक्षाकृत कम चौड़ी एवं नुकीली हैं। इनमें शेडिंग एवं मोडेलिंग का प्रयोग नहीं किया गया है। सिर पर ताज एवं वेशभूषा मुगल प्रभावित हैं। रेखाएं बारीक हैं।

फूलमहल के चित्र

फूलमहल के अंदर व्यापक संख्या में भित्ति चित्र मिलते हैं। फूलमहल की छत के अलकरणों में ईरानी शैली का प्रभाव है। घुघराले बादलों की रेखाओं एवं गोल उठे उठे अभिप्राय अत्यंत आवश्यक हैं। फूलमहल के भित्ति चित्रों को हम शैली के आधार पर दो वर्गों में बांट सकते हैं। एक वर्ग में अन्दर शिव परिवार गोवरघनधारी कृष्ण सूअर के शिवार का चित्र ठठ मारवाडी परम्परा में है। दूसरे वर्ग के अंतर्गत परम्परा से हट कर राग रागिनी एवं शबोहा आदि अकन हुआ है। सम्भवतः इनका चित्रण जसवंत सिंह द्वितीय के काल (१८७३-६३) में हुआ है। इन पर जयपुर शैली के अंतिम काल के चित्रों का प्रभाव है और जसवंत सिंह द्वितीय के काल में लघु चित्रों की भाँति भित्ति चित्रों का भी पतन पाते हैं।

फूल महल के प्रथम वर्ग के चित्र

पूजा करती गोपियाँ^{२१} बड़े हिस्से में वगूरदार मेहराब के अंदर सादी पृष्ठभूमि में जूजा करती गोपियों का चित्रण है। रेखाएँ महीन हैं एवं माफ सुधरा चित्रण है। मामूली रसिक पर गोनाकार रचनाओं के अन्दर फूलों वाले अभिप्राय परम्परा से हट कर है। आकृतियाँ लम्बी एवं अपेक्षाकृत चौड़ी हैं। पखेनुमा लहंगे का घेर इस काल के चित्रों के निकट है। लम्बी नुकीली आँखों का अकन भी इसी परम्परा में है पर आँख अत्यंत छोटी हैं। बाहर की ओर निकला चेहरा, अत्यंत छोटा माथा ऊपर की ओर उठी छोटी नुकीली नाक, कंधे तक के बालों का अकन परम्परा से हट कर है।

सूअर के शिकार का अकन^{२२}

फूलमहल की भित्तियों पर शिवार के दृश्यों का भी चित्रण हुआ है, पर ये लघुचित्रों की तुलना में निम्न कोटि के हैं। अठारवी सदी में सूअर के शिकार के अत्यंत सुंदर चित्रों का अकन हुआ है। प्रस्तुत चित्र में काली मोटी रेखा द्वारा उठे हुई पहाड़ी तथा पीछे वृक्षों का अकन है। लघुचित्रों में सूअर के शिकार वाले दृश्यों में घने जंगल, घनी पहाड़ियों का चित्रण पाया गया है। इसके विपरीत यहाँ बिल्कुल सादी पृष्ठभूमि है। पुरुष आकृतियों के अकन में माटी चित्रकारों की परम्परा में लम्बा चपटा मुख, चौड़ा माथा, नुकीली नाक, लम्बी ऊपर की ओर खींची नुकीली आँखें घने गलमुच्छो एवं छोटी गदन का अकन हुआ है। रेखाएँ मोटी कमजोर हैं एवं इनमें टूट है। धीरे धीरे मारवाड के चित्रों में हास दिखाई पड़ता है।

रागिनी कामोदनी^{२३}

दूसरे वर्ग के अंतर्गत परम्परा से हटकर 'रागमाला' का चित्रण हुआ है। ये चित्र काफी बाद के जसवंत सिंह (१८७३-१८६०) के काल के प्रतीत होते हैं। अडाकार हिस्से के अंदर अकन हुआ है। तट का दृश्य है चित्र में पसबेकितव दिखाने की कोशिश की गयी है जिसमें यहाँ यूरोपिय शैली का स्पष्ट

प्रभाव है। नदी के उस पार का अममतल तट, आकाश में उड़ते गुब्बारों सरीरों के बादलों का आकषक चित्रण हुआ है। नदी के जल में पड़ती वधों की कतार, बायीं ओर के वक्ष का अवन परम्परा से छटकर हुआ है। इसी प्रकार रागिनी कामोदिनी का अडाकार सम्मुखदर्शी चेहरा, चौड़ा माथा नीचे की ओर गिरती वाली की सपाट पट्टी का चित्रण भी मारवाड़ शैली के रुद्विबद्ध चित्रण से अलग है। यह कुछ कुछ जयपुर शैली के अन्तिम काल के चित्र के निकट है।

इस वर्ग के चित्रों में शैली विलुप्त बदल जाती है। रेखाएँ महीन एवं स्पष्ट हैं। 'रागिनी' के चेहरे पर कोई भाव नहीं है।

इसी प्रकार 'रागिनी' के चित्र में भी शैली काफी बदली हुई है। आयताकार हिस्से के अन्दर पहाड़ियों बादलों आदि के अंकन में यूरोपीय प्रभाव है। आकृतियों का अस्पष्ट अंकन है। आयताकार हिस्से के बाहर लाल-नीले आदि तेज रंगों का प्रयोग हुआ है। फूला पत्तियों के सुन्दर अलंकरण है।

राम के राज्याभिषेक का दृश्य^{२२}

यह चित्र भी तीजा माजी मन्दिर की छत पर अंकित है। राम सीता एवं अन्य आकृतियों का अंकन पूव विवेचित 'शिशु परिवार' के चित्र के अत्यन्त निकट है। सीता की आकृति पिछले चित्र के पावती के चित्रण का प्रतिरूप है। खड़ी आकृतियों में सबसे पीछे खड़ी आकृति का चपटा माथा नुकीली नाक, घने गलमुच्छे आदि का अंकन मधेन चित्रकारों की शैली में है। तीसरी आकृति का दाढ़ी मूछ बिहीन अडाकार मासल चेहरा भाटी चित्रकारों के निकट है। इममें ऐसी समावना होती है कि इस काल तक आते-आते मधेन एवं भाटी परम्पराओं का मिश्रण हो गया है।

लाल बाबा के मन्दिर पर अंकित कृष्ण राधा का चित्र^{२३}

कृष्ण राधा का यह चित्र भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। ऊपर आकाश से लटकते घुघराले बादल दाना भाटी के चित्रों की शैली में है। इस काल तक आते आते आकृतियाँ कठोर एवं जकड़ी हुई चित्रित होने लगी हैं। रेखाएँ मोटी पर प्रवाहमय हैं। आकृतियाँ अपेक्षाकृत ठिगनी एवं भारी हैं। गर्दन छोटी है तथा चेहरे चपटे हैं। लम्बी नुकीली खीची हुई आँखों का अंकन भाटी चित्रकारों के निकट है।

तख्तसिंह की राणी बघेली रछोड कुवरी ने १८६० ई० में मन्दिर बनवाया जिसे छोटी बघेली का मन्दिर कहते हैं इनके चित्र^{२४} परम्परा से अलग हटकर हैं तथा उन पर यूरोपीय प्रभाव है।

गोपाल जी के मन्दिर एवं सीताराम जी के मन्दिर में लोकशैली के भित्ति चित्र के उत्कृष्ट उदाहरण मिलते हैं। ये सभी उन्नीसवीं सदी के अन्तिम दशक के चित्र हैं। तख्तसिंह के काल के भित्ति चित्रों में उपरोक्त महलों के अतिरिक्त कुछ अन्य मन्दिरों के भित्ति चित्र भी उल्लेखनीय हैं। गुलाब सागर के निकट नजर हर करन जी द्वारा बनवाये लाल बाबा के मन्दिर के भित्ति चित्र उल्लेखनीय है। यह मन्दिर १६४५ ई० की के लगभग बना है। मन्दिर का प्रागण में १६४५ ई० की नजर जी की तिथि युक्त शवोह (लघु चित्र) टगी है। जिसके आधार पर कहा जा सकता है कि सभी चित्र इसी समय के आसपास चित्रित हुए होंगे^{२५} यहाँ केवल कृष्ण से सम्बन्धित काफी चित्र बने हैं।

१८५२ ई० मे राजा मानसिंह की तीसरी रानी भटियाणी रानी प्रताप कुवरी जी ने तीजामाजी मन्दिर बनाया^{३८} रानी राम की भक्त थी। इस मन्दिर की छत एव इजारे पर अत्यन्त सुन्दर भित्ति चित्र बने हैं। अधिकांश चित्र घुघले पड़ गये हैं पर कुछ चित्र स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ते हैं जिनमें राम 'राज्याभिषेक', 'गमलीला' 'शिव परिवार' आदि के उत्तरेखनीय चित्र हैं।

शिव परिवार का चित्र^{३९}

यह चित्र मन्दिर की छत पर चित्रित है जिसमें अलङ्कृत गोन अभिप्रायो किनारे उड़ती चिटियाँ परियों के चित्रण के साथ शिव परिवार का चित्र अंकित है। स्त्री पुरुषों का अवन पूर्व विवेचित भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। स्त्री का लम्बा चहूँरा, नम्बी गदन लम्बी नुकीली आँखें मांसल आकृति ठुड्डी का अकन भाटी चित्रों की परम्परा में हुआ है। गदन तक लटकती नम्बी जम्फे, बच्चे पर लटकता आचन आदि इसी परम्परा में हैं। पुरुषों की औसत आकार की आकृति धने गलमुच्छे लम्बी नुकीली आँखें भाटी चित्रकारों की परम्परा में हैं। संयोजन सुन्दर है तथा आकृतियों का कुशलतापूर्वक चित्रण हुआ है। रेखाएँ प्रवाहमय हैं। अठारहवीं शताब्दी की इस भित्ति चित्रों का विवेचना करने पर हम इनमें लगातार शैलीगत विकास देखते हैं। इन भित्ति चित्रों का लघुचित्रों से घनिष्ट सम्बन्ध भी पाते हैं। इनकी शैली समकालीन चित्रों में प्रभावित है। मुगल शैली का भी प्रभाव इन पर दिखाई पड़ता है। और रंग चटकीले हैं।

यहाँ अधिकांश भित्ति चित्र लघु चित्रों की तरह छोटे बनाये गये हैं। प्रायः सभी चित्रों की रेखाएँ प्रवाहमान हैं। यहाँ पाये जाने वाले किसी भित्ति चित्र पर कोई लेख नहीं मिला है। इसलिए इनका ठीक कालक्रम निर्धारण सम्भव नहीं है। भित्ति चित्रों के चित्रकारों के बारे में भी अधिक जानकारी उपलब्ध नहीं है। शैलीगत विवेचना का आधार लघुचित्रों से निकटता देखते हुए कहा जा सकता है कि इनका चित्रण भाटी चित्रकारों की परम्परा में है। बभ्रुत जी भाटी का नाम प्रसिद्ध चित्रकार के रूप में लिया जाता है। यह कहा जाता है कि चाकुले बों के महन एव तीजा माजी के मन्दिरों के भित्ति चित्रों का अवन बभ्रुत जी भाटी के संरक्षण में हुआ। महाराजा जयवंत सिंह के बाद अय चित्रकारों कशीदाम, कुम्हार गोपी एव फतेह मोहम्मद का नाम आता है। पर दुर्भाग्यवश इनका कोई भी चित्र अभी तक उपलब्ध नहीं हुआ है। भित्ति चित्रों की स्थानीय भाषा में चिताराम एव चित्रकार बों चितेरा कहते हैं।

भित्ति चित्रों की समग्र परम्परा में उस काल का बना एव इतिहास सुगम है।

संदर्भ स्रोत

१ अग्रवाल आर० ए० 'भारवाड दिल्ली १९७३।

२ वही पृ० ३२।

३ देखें अध्याय ४।

४ वही।

५ अग्रवाल आर० ए० 'उपयुक्त दिल्ली १९७३।

- ६ वही, प्लेट ३ ।
- ७ वही, प्लेट ४ ।
- ८ देखें अध्याय ५ ।
- ९ देखें चित्र २५ ।
- १० अग्रवाल आर० ए० 'उपयुक्त' दिल्ली, १९७७, प्लेट ६ ।
- ११ देखें अध्याय ५ ।
- १२ देखें चित्र १२ ।
- १३ देखें चित्र १४ ।
- १४ अग्रवाल आर० ए० 'उपयुक्त' दिल्ली, १९७७ प्लेट ६ ।
- १५ देखें चित्र ७० ।
- १६ अग्रवाल आर० ए० 'उपयुक्त' दिल्ली, १९७७ प्लेट १० ।
- १७ वही प्लेट ११ ।
- १८ देखें अध्याय ५ पृ० १६८ १००, चित्र ५५ ।
- १९ नन्सी मुहणीत मारमाड परगना री विगत भाग । पृ० ५६७ ।
- २० अग्रवाल आर० ए० 'उपयुक्त' दिल्ली, १९७७ पृ० ४२ ।
- २१ वही पृ० ४२ ।
- २२ दाधीच रामप्रसाद महाराणामान सिंह' व्यक्तिस्त्व एव कृतिस्त्व ओघपुर १९७२ ।
- २३ अग्रवाल आर० ए० 'उपयुक्त' पृ० ४२ ।
- २४ वही, प्लेट १८ ।
- २५ वही, प्लेट १४ ।
- २६ देखें अध्याय ६ चित्र ८० ८१ ।
- २७ देखें अध्याय ६ चित्र ८६ ।
- २८ अग्रवाल आर० ए० 'उपयुक्त' प्लेट २०
- २९ वही प्लेट २५ ।
- ३० वही प्लेट ।
- ३१ अग्रवाल आर० ए० 'उपयुक्त' प्लेट २१ ।
- ३२ वही प्लेट २७ ।
- ३३ वही, प्लेट ३० ।
- ३४ वही, प्लेट ३६ ।
- ३५ वही, प्लेट ।
- ३६ वही, प्लेट ।
- ३७ वही प्लेट २८ एव २९ ।
- ३८ वही पृ० ३५ ।
- ३९ वही, प्लेट ६५ ।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

- अग्रवाल, आर० ए० 'भारवाड म्यूरल' दिल्ली, १९७७ ।
 'कलाविलास भारतीय चित्रकला का विकास,' मेरठ, १९७६ ।
 अग्रवाल, वी० एस० 'राजस्थानी चित्रकला,' 'रिस्च भारती,' वा० ४, न० २-३, जुलाई
 अवबटूर, १९५४ ।
 अग्ररे, एस०, के० 'पेंटिंग फ्राम द ठिकाना ऑफ देवगढ़,' 'बुलेटिन ऑफ प्रिंस ऑफ वेल्स
 म्यूजियम आफ वेस्टर्न इंडिया,' न० १०, १९६७ ।
 'एन अर्ली रागमाला फ्राम द काकरोली कलेक्शन,' 'बुलेटिन ऑफ द
 प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम ' न० १२, १९७३ ।
 'ए डेटेड अम्बर रागमाला एण्ड द प्राबलम ऑफ प्रोविनेंस ऑफ द
 एटीथ सेचुरी जयपुर पेंटिंग,' 'ललितकला,' न० १५ बम्बई, १९७२ ।
 'एन इलेस्ट्रेटेड मैन्स्क्रिप्ट ऑफ मध्यमालती री चौपाई फ्राम लासानो
 (भारवाड) ' 'जरनल ऑफ इंडियन मोसायटी ऑफ ओरियंटल आर्ट,'
 'यू सीरीज, १९७४ ७५ ।
 श्रीनोलॉजी मेवाड पेंटिंग ' दिल्ली, १९८७ ।
 अर्ने एण्ड वाल्डस्मिथ, आर० एल० 'मिनिगचम ऑफ म्यूजिकल इन्सपिरेशन इन द कलेक्शन ऑफ द बर्लिन
 म्यूजियम ऑफ इंडियन आर्ट,' पाट १, बर्लिन, १९६८, पाट २,
 १९७५ ।
 असोपा, रामकण 'भारवाड का मूल इतिहास' जोधपुर, १९७५ ।
 'भारवाड का संक्षिप्त इतिहास,' जोधपुर, १९३३ ।
 आर्चर एम० 'कम्पनी डाइग इन इण्डिया ऑफिस लाइब्रेरी, लंदन, १९७२ ।
 इंडियन पॉपुलर पेंटिंग इन द इण्डिया आफिस लाइब्रेरी, लंदन
 १९७७ ।
 आचर डब्ल्यू० जी० 'द प्राबलम ऑफ बीकानेर पेंटिंग,' भाग, 'वा० ५, न० १, दिसंबर
 १९५१, बम्बई ।
 'इंडियन पेंटिंग फ्राम बूदी एण्ड कोटा,' लंदन, १९५६ ।

‘इडियन मिनिएचर,’ कनेक्टिकट, १९६० ।

राजस्थानी पेंटिंग फ्राम श्री गोपीकृष्ण कानोडिया ‘क्लेक्शन,’ कलकत्ता १८६२ ।

आचर डब्ल्यू० जी० एण्ड
बिन्नी, ई०

‘राजपूत मिनिएचर फ्राम द क्लेक्शन आफ एडविन बिन्नी थर्ड’
(एक्जीबीशन कैंटलाग, पोर्ट लेंड म्यूजियम) पोर्टलण्ड, १९६८ ।

आनंद मुल्कराज
आस्थान, एन० (सम्पा०)

‘एलबम आफ इडियन पेंटिंग,’ दिल्ली, १९७३ ।

एवर्लिग, क्लास
ओझा, गोरीशंकर
हीराचंद

‘आठ आफ इडिया एण्ड पाकिस्तान,’ लन्दन, १९५० ।

‘रागमाला पेंटिंग,’ पेरिस, नई दिल्ली, १९७३ ।

‘राजपूताना का इतिहास,’ भाग २, अजमेर, १९६२ ।

बोकानेर राज्य का इतिहास,’ अजमेर, १९३९ ।

जोधपुर राज्य का इतिहास, अजमेर, १९३८ ।

कृष्ण, आनंद

‘सम श्री आचर इक्जाम्पुन आफ राजस्थानी इलस्ट्रेशन्स,’ ‘नाग,’
वा० ११, न० २, १९५०, पृ० १८ २१ ।

‘एन अर्ली रागमाला सीरीज,’ ‘आस ओरिएण्टलोज,’ वा० ४, एन०
आचर, १९६१, पृ० ३६८-३७२ ।

‘एस्टाब्लिश्टिक स्टडीज आफ उत्तराध्यायन सूत्र’ मनुस्क्रिप्ट डेटेड
१५९१ ए० डी० इन द म्यूजियम एण्ड पिक्चर गैलरी, बडोदा,’
‘बडोदा म्यूजियम बुलेटिन, बडोदा, न० १५ १९६२ ।

‘मालवा पेंटिंग,’ बनारस, १९६३ ।

‘ए री-असेसमेंट आफ द तूतीनामा इलस्ट्रेशन इन द क्लीक्लेड
म्यूजियम आफ आठ (एण्ड रिक्लेड प्राबलम्स आन अलिस्ट मुगल
पेंटिंग एण्ड पेंटस),’ ‘आर्टिबस ‘एशियाई,’ वा० ३५, अस्कोना,
१९७३ ।

इडियन मिनिएचर,’ ‘फस्टिवल आफ इडिया,’ यू० एस० एस० आर०
(सम्पा० आशाराणी मायूर), दिल्ली, १९८७ ।

कृष्ण, नवल

‘द (कोट) मिनिएचर पेंटिंग आफ बोकानेर,’ (अप्रकाशित थीसिस),
बनारस, १९८५ ।

‘बोकानेर मिनिएचर पेंटिंग वक्शाप आफ खनूदिन’ इब्नाहिम एण्ड
नयू,’ ‘ललितकला,’ न० २१, बम्बई, १०८५ ।

कुमारस्वामी, आनंद

‘राजपूत पेंटिंग,’ आक्सफोर्ड, १९१६ ।

‘कैंटलाग आफ द इडियन क्लेक्शन इन द म्यूजियम आफ फाइन आर्ट,
बोस्टन,’ पाठ ४, बोस्टन, १९२४ ।

कैटलाग आफ द इंडियन कलेक्शन इन द म्यूजियम आफ फाइन आर्ट,
बोस्टन,' पाट ५, बोस्टन, १९२६ ।

हिस्ट्री आफ इंडियन एण्ड इण्डोनेशियन आर्ट,' १९२७ ।

कैटलाग आफ द इंडियन कलेक्शन इन द म्यूजियम 'आफ फाइन
आर्ट, बोस्टन, पाट ६, बोस्टन, १९३० ।

खडालावाला, के०

'गीत गोविन्द,' नई दिल्ली, १९६८ ।

'लीम्स फ्राम द राजस्थान' 'माग' वा० ४, न० ३, १९५० ।

द ओरिजिन एण्ड डेवलपमेन्ट आफ राजस्थान पेंटिंग,' 'माग' वा० ११
न० ३, १९५८ ।

'टू बीकानेर पेंटिंग इन द एन० सी० मेहरा कलेक्शन एण्ड दी प्राबलम
आफ मंडी स्कूल,' 'छवि-२' वाराणसी, १९८१ ।

'ए' ग्रुप आफ बूदी मिनिएचर्स,' 'बुलेटिन आफ प्रिंस आफ वेत्स
म्यूजियम,' न० ३, १९५३-५३ ।

खडालावाला, के० व दोपी,
सरयू

'कलेक्टर ड्रीम, इंडियन आर्ट इन द कलेक्शन आफ वसन्त कुमार एण्ड
सरला देवी विरला इन द बिडला एकेडमी आफ आर्ट एण्ड कल्चर,
बम्बई, १९८७ ।

खडालावाला काल व
मित्तल, जगदीश

'द भागवत मनुस्क्रिप्ट फ्राम पालम एण्ड ईशरदा, ए कसीडरेशन इन
स्टाइल,' 'ललितकला' न० १६, १९७४ ।

खडालावाला, के० व
मोतीचंद्र

'एन इलेस्ट्रेटेड कल्पसूत्र पेंटिंग एट जौनपुर इन ए० डी० १४६५',
'ललितकला,' न० १२, अक्टूबर, १९६२ ।

'एन इलेस्ट्रेटेड मैनूस्क्रिप्ट आफ द आरण्यकपर्व इन द कलेक्शन आफ
द एशियाटिक सोसायटी आफ बाम्बे,' 'जरनल आफ द एशियाटिक
सोसायटी आफ बाम्बे, वा० ३८, १९६३-६४ ।

कलेक्शन आफ सर काउन्सिली जहागीर मिनिएचर एण्ड स्कर्पचर,'
बम्बई, १९६५ ।

'न्यू डाकुमेन्ट आफ इंडियन पेंटिंग एरिएप्राइजल, बम्बई, १९६९ ।

खडालावाला, के०,
मोती चंद्र व प्रमोद, चन्द्र

'मिनिएचर पेंटिंग फ्राम थी मोती चंद खजाची कलेक्शन,' नई दिल्ली
१९६० ।

खडालावाला, के०, मोतीचंद्र,
चंद्र, प्रमोद व गुप्ता, पी० एल०
गहलोत, जगदीश सिंह

(ए) 'यू डाकुमेन्ट आफ इंडियन पेंटिंग, 'ललितकला', न० १०,
१९६१ ।

'मारवाड राज्य का इतिहास,' जोधपुर १९२५ ।

'राजपूताना का इतिहास,' भाग २, जोधपुर, १९३७ व १९६० ।
वीर दुर्गादास राठोड, जोधपुर, १९६६ ।

गागुनी, ओ० सी०

'मास्टर पीसेज आफ राजपूत पेंटिंग,' कलकत्ता, १९२६ ।

'आट आफ राष्ट्र कूट्स,' १९५८ ।

क्रिटिकल कैटलाग आफ मिनिएचर पेंटिंग इन द बडोदा म्यूजियम, बडोदा, १९६१ ।

'एक्वोजीशन आफ राजपूत मिनिएचर्स, 'बडोदा म्यूजियम बुलेटिन,' वा० २४, १९६२ ।

'राजस्थानी पोर्ट्रेट आफ द इंडिजीनियस स्कूल,' 'माग,' वा० ७, न० ४, सितम्बर, १९५४ ।

'द डवलपमेन्ट आफ पेंटिंग इन इंडिया इन द सिक्सटीथ सेंचुरी,' 'माग,' वा० ६, न० ३, १९५३ ।

ट्रेजररर आफ इंडियन मिनिएचर्स इन द वीकानेर पलेस कलेक्शन, आवसफोड, १९५५ ।

गुप्ता, एम० एल०

'फ़सकोज एण्ड वाल पेंटिंग ऑफ राजस्थान,' जयपुर, १९६५ ।

गुप्ता, एस० एन०

'कटलाग आफ द पेंटिम्स इन द सेट्रल म्यूजियम लाहौर,' कलकत्ता, १९२२ ।

चक्रवर्ती, पी० एल०

'मेवाड शली का प्राचीनतम (संवत् १२८६ का) रेखाकन,' शोध पत्रिका वा० ३५, १९३७ ।

एण्ड सोमनी, आर० वी०

'एन इलेस्ट्रेटेड लीम्स फ्राम ए पचनन्त मैनूस्क्रिप्ट आफ द फिफ्थीथ सेचुरीज,' अहमदाबाद, १९७५ ।

चन्द्रा, कृष्ण राय

'द टैक्नीक आफ मुगल पेंटिंग,' लखनऊ, १९४६ ।

मोती चन्द्रा

'जन मिनिएचर पेंटिंग फ्रम । वेस्टन इंडिया,' अहमदाबाद, १९४९ ।

'मेवाड पेंटिंग इ दन सेवेंटीथ सेचुरी,' ललितकला अकादमी, नई दिल्ली, १९५७ ।

'स्टडीज इन अर्ली इंडियन पेंटिंग,' बम्बई, १९७४ ।

'जनरल सर्वे आफ राजस्थानी स्टाइल बुदी, माग, वा न० २ मार्च, १९५८ ।

'पेंटिंग फ्राम एन इलेस्ट्रेटेड वसन आफ द रामायण पेंटेड ए उदयपुर इन ए० डी० १६४९,' 'बुलेटिन ऑफ प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम,' न० ५, १९५५-५७ ।

'एन इलेस्ट्रेटेड मैनूस्क्रिप्ट आफ महापुराण इन द कलेक्शन आफ श्री दिगम्बर नया मंदिर' देहली, 'ललितकला,' न० १९५१-५२ ।

'एन इलेस्ट्रेटेड मैनूस्क्रिप्ट आफ द कल्पमूत्र एण्ड कालकाचाय कथा' 'बुलेटिन आफ प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम,' न० ४, १९५३-५४ ।

‘एन इलेस्ट्रेटेड मैनूस्क्रिप्ट आफ नल दमयन्ती इन द प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम, बम्बई,’ ‘रूपरेखा’ वा० ३, न० १ १९४६ ।

मोती चट्टा एण्ड गुप्ता
पी० एल०

‘एन इलेस्ट्रेटेड मैनूस्क्रिप्ट आफ द रसिकप्रिया’ ‘बुलटिन आफ प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम,’ न० ८, १९६२-६४ ।

चट्टा, एम० एण्ड
मेहता, एन० सी०

‘द गोल्डेन प्लूट,’ नई दिल्ली, १९६२ ।

चन्द्रा, एम० एण्ड शाह
यू० पी०

‘न्यू डाकुमेन्ट आफ जैन पेंटिंग,’ बम्बई, १९७५ ।

‘इंडियन मिनिएचर पेंटिंग,’ कलेक्शन आफ अरनैस्ट सी० वाटसन एंड जन बरनर वाटसन, एलवेहजम आट सेटर, यूनिवर्सिटी आफ विसकांसिन मेडिसन, १९७१ ।

चट्टा, पी०

‘बूदी पेंटिंग,’ ललितकला अकादमी, न्यू देहली, १९५६ ।

‘एसीरोज आफ रामायण पेंटिंग आफ द पापुलर मुगल स्कूल’ ‘प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम बुलेटिन,’ न० ६, १९५७-५८ ।

‘नोट्स आन माड्रू कल्पसूत्र आफ ए० डी० १४३६,’ ‘माग,’ वा० १२, न० ३, जून १९५६ ।

‘एन आउट लाइन आफ अर्ली राजस्थानी पेंटिंग’ ‘माग’ वा० ११ न० २, १९५८ ।

ए यूनिक्स कालकाचाय कथा मनुस्क्रिप्ट इन द स्टाइल आफ द माड्रू कल्पसूत्र’ ‘बुलेटिन आफ द अमेरिकन एकेडमी’ वाराणसी, वा० १ ।

चतुर्थ कृष्ण

‘हिस्ट्री ऑफ इंडियन पेंटिंग, राजस्थानी ट्रेडीशन,’ दिल्ली, १९८२ ।

चोयल, परमानन्द

“राजधानी चित्रकला की पृष्ठभूमि,” ‘शोध पत्रिका,’ वा० २७ न० १-२, जनवरी-अप्रैल, १९६६ ।

जयकर, पुपुल

‘फेस्टिवल ऑफ इंडिया इन द यूनाइटेड स्टेट्स,’ न्यूयार्क, १९८५-८६ ।

जेन्रोव्सकी, एम०

‘दक्कनी पेंटिंग,’ दिल्ली, १९८३ ।

टडन, आर० के०

‘इंडियन मिनिएचर पेंटिंग स्विसटीथ नाइटोथ सेचुरी, बगनोर १९८२ ।

टॉड, के०

‘एनल्स एण्ड एटीक्विटीज आफ राजस्थान’ (री प्रिंटेड), दिल्ली, १९७१ ।

टाप्स फिल्ड, ए०

‘इंट्रोडक्शन टू इंडियन कोट पेंटिंग,’ लन्दन, १९८२ ।

डा.नायिकोला व
गोस्वामी बी०एन०

‘पेंटिंग फ्राम राजस्थान,’ मेलबन, १९८० ।

प्लेस अपाट पेंटिंग इन कच्छ’ (१७२०-१८२०), दिल्ली, १९८३ ।

डालापिकोला, एन०एल०
डिकिन्सन ई०

‘रागमाना’, गेरिस, १९७७ ।

‘किशनगढ पेंटिंग’, नई दिल्ली, १९५६ ।

“जनरल सर्वे ऑफ राजस्थानी स्टाइल किशनगढ”, ‘मार्ग’, वा० ११, न० २, मार्च, १९५८ ।

“(द) वे ऑफ प्लेजर द किशनगढ पेंटिंग”, ‘मार्ग’, वा० ३, न० ४, सितम्बर, १९५० ।

दलजीत

‘ग्लोरी ऑफ इंडियन मिनिएचर्स’, गाजियाबाद, १९८८ ।

दाधीन, रामप्रसाद

‘महाराजा मानसिंह (जोधपुर) व्यक्तित्व एवं कृतित्व’, जोधपुर, १९८८ ।

दास, श्यामल

‘बीर विनोद’, उदयपुर, १९४३ बी०ए०

द्विवेदी, बी०पी०

‘बारहमासा पेंटिंग’, नई दिल्ली, १९७५ ।

दुगड, आर०एन०

‘मुहणीत नैणसी की ट्याट, काशी, १९२५ ।

देसाई, बी०एन०

‘फेस्टीवल ऑफ इंडिया’, यू०एस०ए०, १९८५-८६ ।

(लाइफ एट कोट, बोस्टन, १९८५) ।

दोपी, सरय

‘मास्टर पीसेज ऑफ जैन पेंटिंग, बम्बई, १९८५ ।

‘पेजेंट ऑफ इंडियन आर्ट (फेस्टीवल ऑफ इंडिया इन ग्रेट ब्रिटेन), १९८३ ।

‘सि बॉल एण्ड मैनीफिस्टेशन ऑफ इंडियन आर्ट’, बम्बई १९८४ ।

“एन इलेस्ट्रेटेड मैनीस्क्रिप्ट फॉम औरंगाबाद डेटेड १६५० ए९डी०”, ‘ललितकला’, न० १५, १९७२ ।

“एन इलेस्ट्रेटेड आदिपुराण ऑफ १४०४ ए०डी० फ्राम योगिनीपुर”, (देहली), ‘छवि’ १९७१ ।

नवाब, साराभाई एम०

“मास्टर पीसेज ऑफ कल्पसूत्र पेंटिंग”, अहमदाबाद, १९५६ ।

नवाब, साराभाई एम० एवं

‘द ओल्डिस्ट राजस्थानी पेंटिंग फ्रॉम जैन भडास’, अहमदाबाद, १९५६

चन्द्रा, मोती

‘जैन मिनिएचर पेंटिंग फ्राम वेस्टन इंडिया, अहमदाबाद, १९४८ ।

प्रसाद, डी०

‘मरदुमशुमारी राज मारवाना बाबत’ जोधपुर, १८८१ ।

परिहार, जी०आर०

‘मारवाड मराठा सम्बन्ध’, जयपुर, १९७७ ।

पाल, पी०

‘नलासिकल ट्रेडिशन इन राजपूत पेंटिंग, न्यूयार्क, १९७८ ।

‘कोट पेंटिंग ऑफ इंडिया’, दिल्ली, १९८३ ।

‘इंडियन पेंटिंग इन द लॉस एंजिल्स काउण्टी म्यूजियम’, दिल्ली, १९८२ ।

फॉक, टी० एण्ड आचर, एम०

‘इंडियन मिनिएचर ए० इन द इंडिया ऑफिस लाइब्ररी, लंदन, १९८१।

वनर्जी, पी०

‘लाइफ ऑफ कृष्ण इन इंडियन आर्ट’, १९७८।

इंडियन पेंटिंग मुगल एण्ड राजपूत एण्ड सततनत मनुस्क्रिप्ट, लंदन, १९७८।

‘ब्लू गॉड’, दिल्ली, १९८१।

ब्राउन, डब्ल्यू० नामन

‘मनुस्क्रिप्ट इलेस्ट्रेशन ऑफ द उत्तराध्यायनसत्र’, अमेरिकन ओरिएण्टल सोसायटी, न्यू हेवेन, १९४१।

‘द स्टोरी ऑफ बालका’, वाशिंगटन, १९३३।

“अर्ली वैष्णव मिनिएचर पेंटिंग फ्रॉम वेस्टन इंडिया”, ‘ईस्टन आर्ट’, वा० २, १९३०।

“स्टाइलिस्टिक वैरायटी ऑफ अर्ली वेस्टन इंडियन मिनिएचर पेंटिंग्स एबाउट १४०० ई०” ‘जनरल ऑफ इंडियन सोसायटी ऑफ ओरिएण्टल आर्ट’, वा ५, १९३७।

विनी, ई०

‘पश्चिम एण्ड इंडियन मिनिएचर फ्रॉम द कलेक्शन ऑफ एडविन विनी थट, पोर्टलैंड, १९६२।

विनोन, एल०

“रिलेशन बिटवीन राजपूत एण्ड मुगल पेंटिंग, ए न्यू डाकुमेन्ट”, ‘रूपम न० २६, जनवरी, १९२७।

बीच, एम० सी

‘राजपूत एण्ड रिलेटेड पेंटिंग इन द जाट स ऑफ इंडिया एण्ड नेपाल द नासली एण्ड हीरामानिक कलेक्शन’, म्यूजियम ऑफ फाइन आर्ट बोस्टन, १९६६।

‘पेंटिंग ऑफ द लेटर एटीय सेंचुरी एट बूदी एण्ड कोटा इन आस्पेक्ट ऑफ इंडियन आर्ट, बर्लिन, १९७२।

‘राजपूत पेंटिंग एट कोटा’, बोस्टन, १९७२।

‘द ग्रण्ड मुगल इम्पीरियल पेंटिंग इन इंडिया १६००-१६६०’, मैन चेस्टर, १९७८।

बीच, एच०

‘इंडियन लव पेंटिंग, बनारस’, १९८७।

वेरेट, डी० एच ग्रे वेसिल

‘इंडियन पेंटिंग’, १९६३।

मजुमदार, एम० आर०

“द गुजराती स्कूल ऑफ पेंटिंग एण्ड सम यूली डिस्कवर्ड वैष्णव मिनिएचर”, ‘जनरल ऑफ इंडियन सोसायटी ऑफ ओरिएण्टल आर्ट’, वा० १०, १९४२।

“ए न्यूली डिस्कवर्ड इलियुमिनेटेड गीत गोविन्द मनुस्क्रिप्ट फ्रॉम गुजरात” ‘जनरल ऑफ द यूनिवर्सिटी ऑफ बाम्बे’, वा १०, न० २, १९७४।

"नोट ऑन द वेस्टन इंडियन एण्ड गुजराजी मिनिएचर्स इन बडौदा आर्ट गैलरी", 'बडौदा म्यूजियम बुलेटिन', वा० २, न० २, १९४५।
 "टू इलेस्ट्रेटेड मैनुस्क्रिप्ट ऑफ द भागवत दशमस्कन्ध", 'ललितकला', न० ८, १९६०।

माइकेल, जी०, बीच, एल,

'इन द इमेज ऑफ मैत्र, द इंडियन परसेप्शन ऑफ द यूनिवर्स थ २००० इयर्स ऑफ पेंटिंग एण्ड स्कल्पचर', (डैवर्ड गैलरी), फेस्टिवल ऑफ इंडिया, ब्रिटन, लंदन, १९८२।

मित्र, मीरा

'अजीतसिंह एव उनकी युग, जयपुर, १९७७।

मुशी, जे० वाई०

'बाबूदास री ख्यात, जयपुर, १९५५।

मेहता, एन० सी०

'इंडियन पेंटिंग इन द फिफ्थीथ सेचुरी', 'रूपम', न० २२-२३।

मोती चन्द्रा पेज (७)

'भारतीय चित्रकला', इलाहाबाद, १९३३।

रघावा, एम० एस०

'न्यू डाकुमेन्ट ऑफ गुजराती पेंटिंग', 'जनरल ऑफ इंडियन सोसायटी ऑफ ओरियंटल आर्ट', वा० १३, १९४५।

रावसन, पी० एस०

मोती चन्द्रा एड गुप्ता पी० एल (७)

रायचौधरी, एच० सी०

'इंडियन मिनिएचर पेंटिंग', नई दिल्ली, १९८१।

रेऊ, विश्वेश्वरनाथ

'इंडियन पेंटिंग', लन्दन, १९६२।

सेकेण्ड एडोशन, कलकत्ता, १९३६।

गेलोरी ऑफ भारवाड एण्ड द ग्लोरियस राठौर', जोधपुर, १९३८।

"एन इलस्ट्रेटेड उत्तराध्यायनसूत्र इन द बडौदा म्यूजियम", 'बडौदा म्यूजियम', बुलेटिन, वा० २५, १९७३-७४।

"ए नोट ऑन फोर पेंटिंग्स ऑफ भागवतदशमस्कन्ध", 'बडौदा म्यूजियम बुलेटिन', वा० २५, १९७३-७४।

"टू न्यू डाकुमेन्ट ऑफ पेंटिंग फ्राम मुनि पुण्यविजययज कलेक्शन", 'छवि', १९७१।

'(द) पिक्चर ऑफ द चौपचाशिका, नई दिल्ली, १९६७।

'इंडियन मिनिएचर फ्राम द फिफ्थीथ नाइटीथ सेचुरी, वेनिस, १९६१।

'इंडियन हेरिटेज, विक्टोरिया अलबर्ट म्यूजियम (फेस्टिवल ऑफ इंडिया), लंदन, १९८२।

'कृष्णमंडल—ए डिबोशनल थीम इन इंडियन आर्ट', मिशिगन, १९७१।

'हिस्ट्री ऑफ फाइन आर्ट इन इंडिया एण्ड सीलोन', आक्सफोर्ड, १९११

"द पिक्चर गैलरी ऑफ द जोधपुर म्यूजियम", 'जनरल ऑफ इंडियन 'यजियम', वा० ४, १९४८।

'राजस्थानी पेंटिंग, इंडियन म्यूजियम बुलेटिन, वा० १, न० १, १९६६।

स्विक, वाल्टर एम०

स्मिथ, बी०

रे, निहारजन

- भी, शरमन
 वशिष्ठ, आर० के०
 वात्स्यायन, के०
 वेल्च, एस० सी०
 वेल्च, एस० सी० एण्ड
 श्रीच, एम० सी०
 शर्मा, ओ० पी०
- ‘राजपूत पेंटिंग’, न्यूयार्क, १९६० ।
 ‘मारवाड की चित्राकन परम्परा’, जयपुर, १९८८ ।
 ‘डासेज इन इंडियन पेंटिंग’, नई दिल्ली, १९८२ ।
 ‘फलावर फ्राम एवरी मिडो’, न्यूयार्क, १९७३ ।
 ‘गॉडस, थॉन एण्ड पीकॉक’, १९७३ ।
- ‘इंडियन मिनिएचर पेंटिंग’, ब्रसेल, १९७४ ।
 ‘कृष्ण ऑफ द भागवतपुराण, गीतगोविन्द एण्ड अदर टेक्स्ट’, नई दिल्ली, १९८२ ।
 ‘राजस्थान थू द एजेज’, वीकानेर, १९६६ ।
 ‘राजस्थान स्टडीज, आगरा, १९७० ।
 ‘इंडियन पिक्टोरियल आर्ट एज डेवेलप्ड इन दूक इलस्ट्रेशन, बडोदा, १९३६ ।
 ‘स्टडीज इन जैन आर्ट’, वाराणसी, १९५५ ।
 ‘मोर डाकुमेन्ट ऑफ जैन एण्ड गुजराती पेंटिंग ऑफ सिक्सटीथ एण्ड सेव्थीज’, अहमदाबाद, १९७६ ।
 ‘ट्रेजर ऑफ जैन भट्टार’, अहमदाबाद, १९७६ ।

सदबी, नीलाम कटलाग

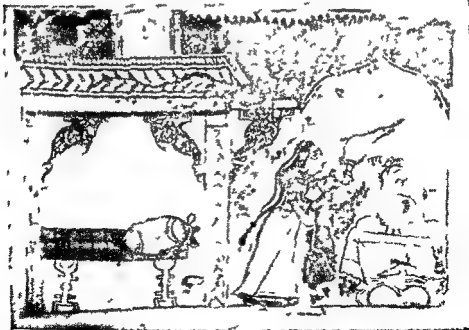
१२ दिसम्बर	१९७२
११ जुलाई	१९७३
१० दिसम्बर	१९७४
११ दिसम्बर	१९७४
४ अप्रैल	१९७८
६ अक्टूबर	१९७८
८ अक्टूबर	१९७९
१४ दिसम्बर	१९८९
२९ मार्च	१९८२

ओरियटल मिनिएचर एण्ड इल्युमिनेशन, मगस बंदर लिमिटेड (ऑकेशन फेडरलिंग)

बुलेटिन	वा०	न०
६-११	३	१, ३
१८	५	३
२२	५	१
२४	७	३
२७		
२९		
३०		



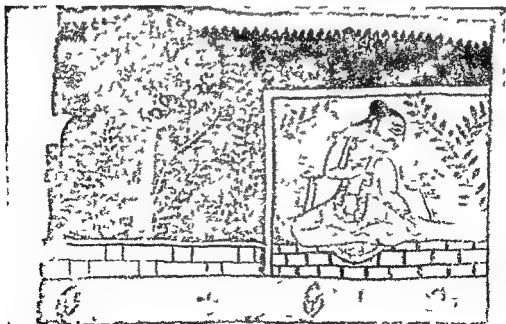
१ राममाला का एक पत्र प्राप्त १६०० ई० कृष्ण आनंद एन अर्नी (राममाला सोराठ बासे ओरियण्टल ११४ से साधार)



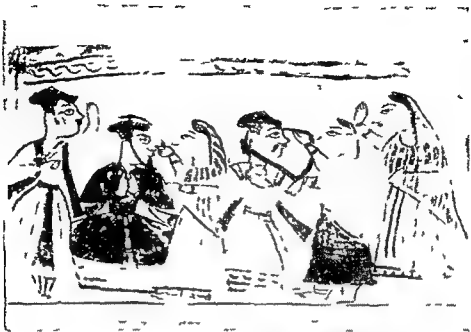
२ पाली राममाला १६३२ ई० नेशनल म्यूजियम से साधार ।



३ मधु माधव रागिनी १६२३ ई० पाली रागमाला का प ना नथनल म्युजियम से साभार ।



४ मल्हार राग, १६२३ ई० पाली रागमाला, सधाम सिंह, जयपुर क संग्रह से साभार ।



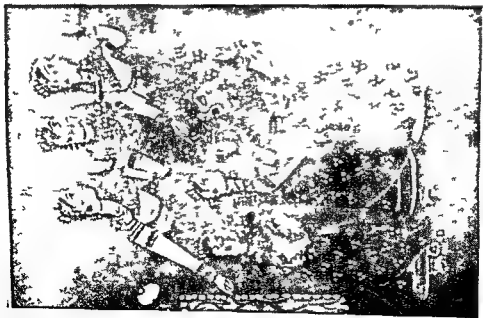
५ भागवत पुराण के जयमान का दृश्य प्राय १६२५ ई० के वेल्च एस० सी० पलावर
प्राप्त एवरी मिडो से साभार ।



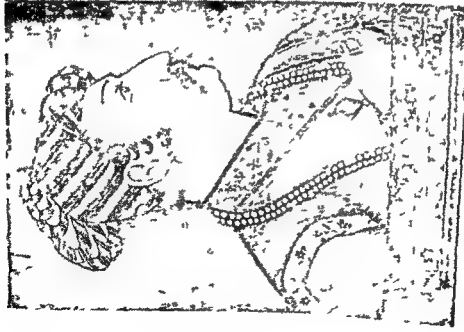
६ भागवत का प ना, प्राय १६२५ ई० ए 'यू की टू बर्ली राजपूत एण्ड
इण्डोमुस्लिम पेंटिंग ' हपसेखा ६१ २३ ग० १ से साभार ।



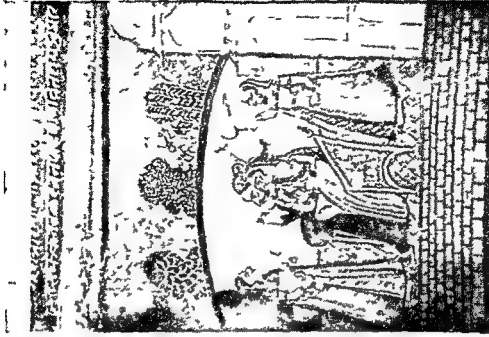
७ उपदेश माला प्रकरण का दृश्य १६३४ ई० खडासावाला काल मोतीचंद्र
एवं प्रमाद चन्द्र मिनिचियर पेंटिंग नहीं दिल्ली से साभार ।



८ भागवत का एक पना, प्राय १६४० ई० टाटा
इंस्टीट्यूट ऑफ साइंस से साभार ।



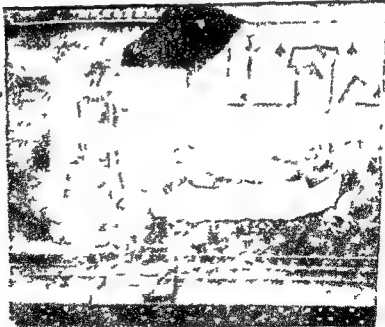
१० गणेशदेव की शरीर प्राय १६३५ ई० देसाई व एन
साईफ एट वोट आट फार इंडियन स्लैवर सिविलीज्ड
भाइटीय से चुरीज, बोस्टन से साभार ।



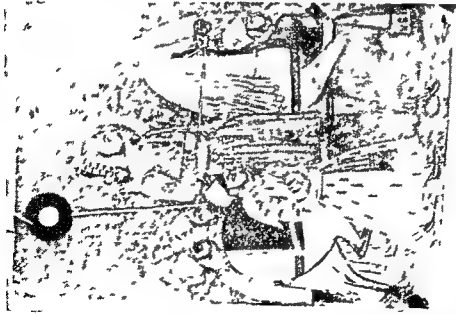
६ सारन रागिनी, प्राय १६५० ई० नेशनल म्यूजियम से साभार ।



११ जसवंत सिंह के दरबार में विद्वानों की सभा, प्रायः १६४०-५० ई०
बिच लिखा, इन द इमेज आफ मन (फेस्टिवल आफ इडिया)
ब्रिटेन से साभार ।



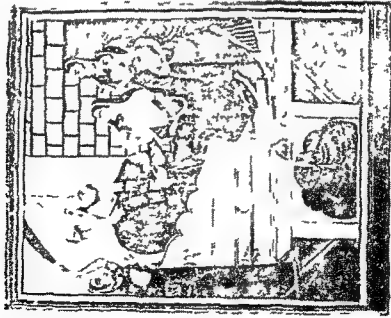
१२ ललित रागिनी, प्रायः १६६० ई०, वेल्च, एस० सी० एण्ड बीच, एम० सी०, माडस थ्रान
एण्ड पीकाक से साभार ।



१४ घोड़े पर सवार ज्योतिसिंह, १७०६ ई० बड़ौदा
म्यूजियम संग्रह।



१३ गजसिंह की पत्नी, प्राय १६६०-७० ई०, कु० संग्राम
सिंह, जयपुर के संग्रह से।

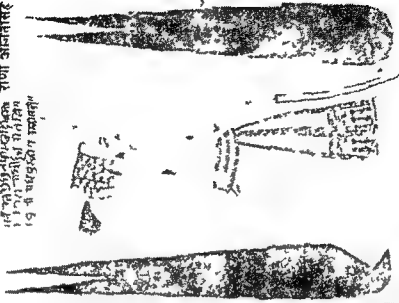


१६ रियवी के साथ राजा अजीतसिंह प्राय १७१५-२० ई०
उम्मेद भवन सयह, जोधपुर ।

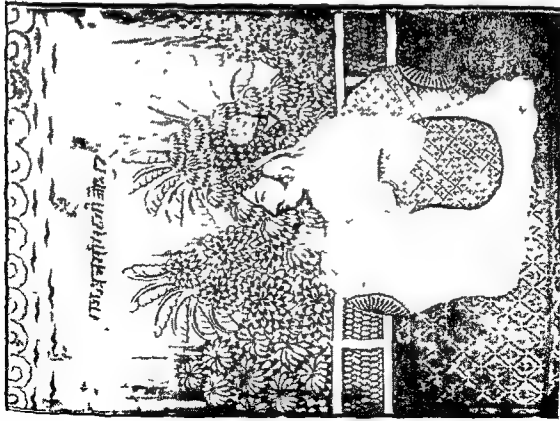
संग्रह-२ राजा अजितसिंह

॥ श्री गुरुभ्यो नमः ॥
११११-११११-११११
११११-११११-११११

राजा अजितसिंह



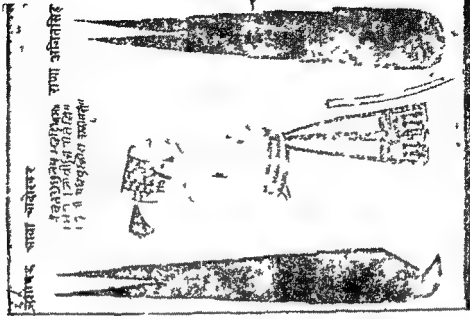
१५ राजा अजीतसिंह की मूर्ति, १७१० ई०, सदबी
(नीलाम कटलाय) से साभार ।



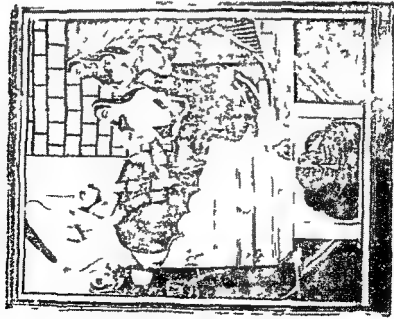
१८ अभयसिंह की शवीह, प्राय १७३५ ई०, भारत कला भवन, वाराणसी ।



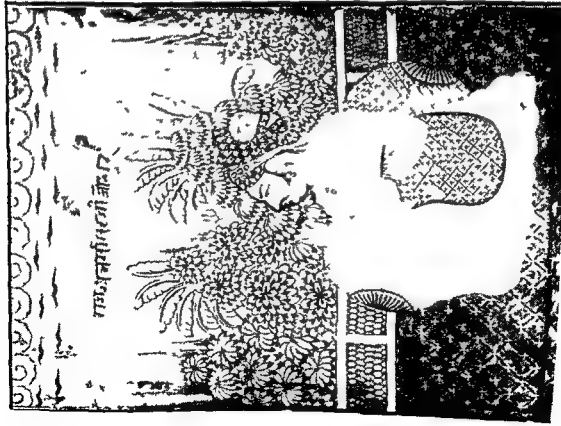
१७ स्त्रिया के साथ राजा अश्वतीपिह प्राय १७१५२० ई०,
इसाहाबाद म्यूजियम ।



१५ राजा अशोकसिंह की शबोह, १७१० ई. सदवी
(नीलाम कटलाग) से साभर ।



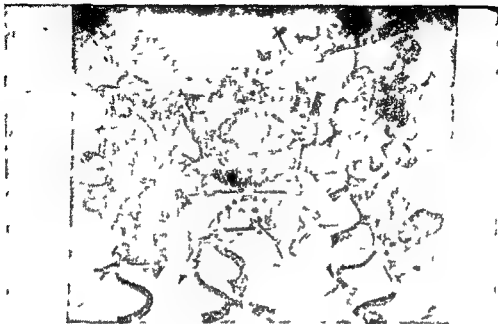
१६ स्तूपों के साथ राजा अशोकसिंह प्राय १७१५ ई०
उम्मेद भवन संग्रह, जोधपुर ।



१८ अमरसिंह की यदीह प्राय १७३५ ई०, भारत कला भवन, वाराणसी ।



१७ स्त्रिया के साथ राजा अजीतसिंह प्राय १७१५ ई०, इलाहाबाद म्यूजियम ।



१९ ठाकुर पदमसिंह दरबारिया क साथ १७६१ ई० प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम ।



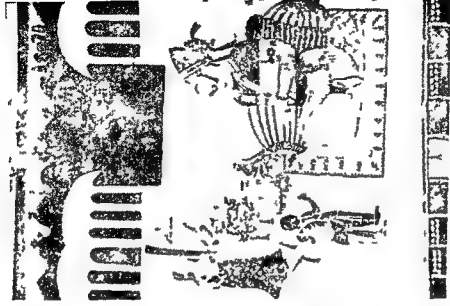
२० ठाकुर पदमसिंह भोडे पर, १७३५ ० ई० इलाहाबाद म्यूजियम ।



२१ स्त्रियों के साथ राजा, प्राय १७४०-४५ ई० उम्मेद
भवन संग्रह।



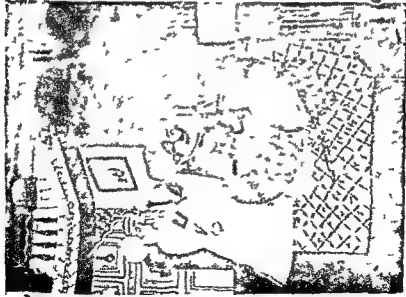
२२ ऊँट पर सवार प्रेमी प्रेमिका, प्राय १७५० ई०, इलाहाबाद म्यूजियम।



१३ हिराण्य देवी की उपासना करते विजयसिंह प्राय
१७५५ ई० उम्मेद भवन सयह ।



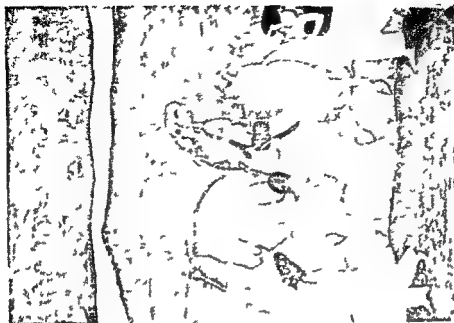
२४ स्त्री के साथ विजयसिंह प्राय १७५५ ई० इलाहाबाद
म्यूजियम ।



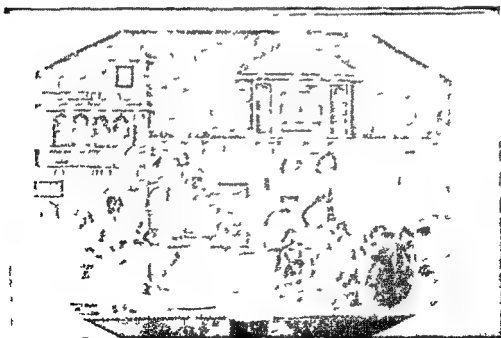
२६ सेवक के साथ राजा प्राय १७६० ई०
ओरियण्टल मिनिस्टर एंव इन्सुमिनेशनल (मैस
नीलाम बट्टराम) से साभार ।



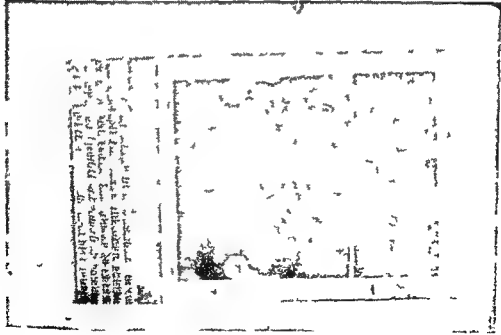
२१ ठाकुर जय नाथ सिंह, १७६१ ई० देवतल म्युजियम नई
दिल्ली ।



२७ झाड़े पर सवार वीरभदेव, १७७० ई० सदवी (नीलाम कटलाग) से साभार ।



२८ हुवका पीते राजा, प्राय १७७१ ई०, इलाहाबाद म्यूजियम ।



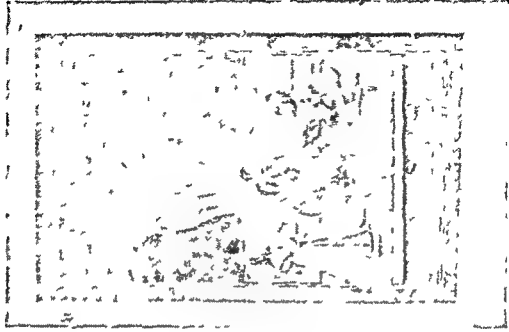
३० कुण्ड का चित्र प्राय १७७३ ई०, इलाहाबाद म्यूजियम।



२९ पवार जगदेव की बात १७७८ ई० प्रिंस आफ वेल्स
म्यूजियम बम्बई।



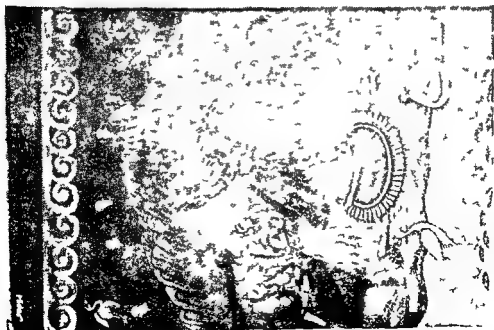
३२ कृष्ण राय, प्राय १७५७ न० ई० इलाहाबाद
म्यूजियम ।



३१ मणीत बा खानद सेती नायिका, प्राय १७७५ न० ई०,
इलाहाबाद म्यूजियम ।



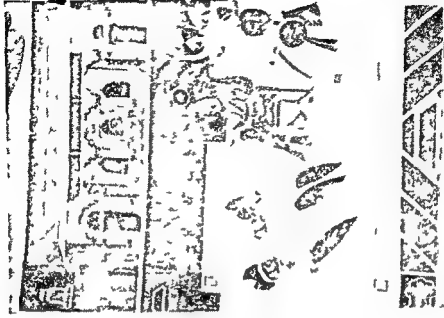
३३ अनागत राजा के समक्ष राजकुमार प्राय १७८० ई० मदवी (नालाम कटलाग)
म साभार ।



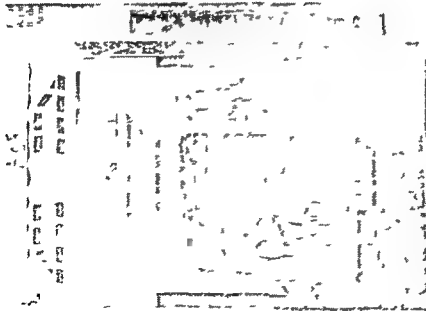
३४ राग मेघ मल्लार प्राय १७-५८० ई० नैशातन म्युजियम,
नई दिल्ली ।



३६ छोटे पर सवार भीमसिंह, १७६६ ई० कृष्ण नवल
बोकाचौर पट्टन (शीघ्र पकाइय) से साभार ।



३५ दरबारिया के साथ भीमसिंह, भाव १७६० ई०
सदवी (नीलाम कटलांग) से साभार ।



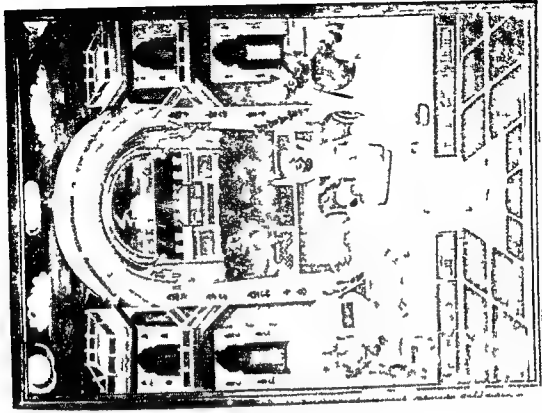
४० हरम में संगीत सभा प्राय १८१० ई०, माग,
वा ११, न० २ से साधार ।



३६ शोरी फरदाद की प्रेमकथा प्राय १८१० ई०, बिहला
एवंडमी आफ आट एण्ड कलचर गोस्वामी, बी० एन०
एसेस आफ इंडियन आर्ट फोर्टिक्ल आफ इंडिया) पेरिस
न६ से साधार ।



४२ (अ) गुड म लीगा जेते राजा १-२७ ई० पत्त
 भार० क० टकन देहराबाद संघ०।



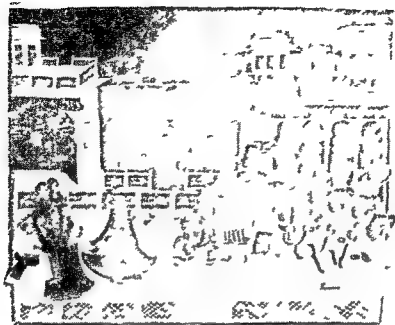
४३ संगीत मया का आन = तत महाराज मानसिद्ध १८४६ ई०
 तानन म्युनियम नई सि०।



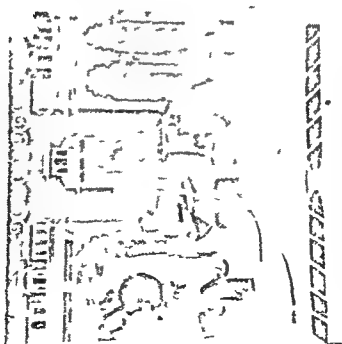
४३ वल्ल के नीचे सती की मभा, १८२६ ई०, बल आर०
के० टडन, हैदराबाद के निजी संग्रह से।



४४ सुमर के शिवार का दृश्य १८११ ई० कुवर सशाम सिंह जयपुर के निजी संग्रह से।



४१ नृत्य संगीत की महफिल में अजीतसिंह १८११ ई०, कुवर सशाम सिंह, जयपुर के निजी संग्रह से।



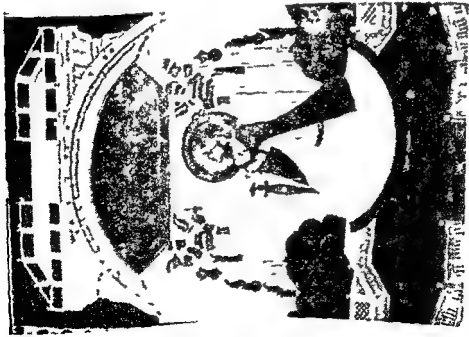
४६ नृत्य संगीत की महफिल में अजीतसिंह प्राय १८१५ ई०, कुवर सशाम सिंह, जयपुर के निजी संग्रह से।



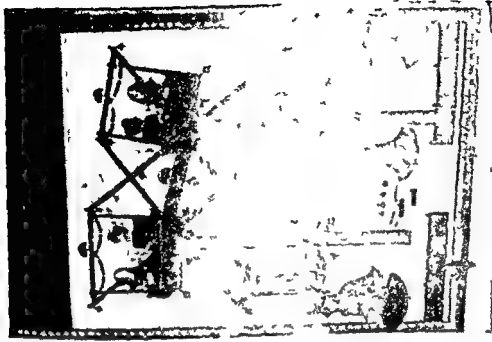
५१ अजीतसिंह द्वारा सुभर का शिवार लगभग १८३०-४० ई० सप्रामसिंह, जयपुर के निजी सग्रह से ।



५२ अजीत सिंह की उद्यानगांठी का दृश्य प्रायः १८१५ ई० कुवर सप्रामसिंह जयपुर के निजी सग्रह से ।



५४ (ख) महाराजा मानसिंह १८२२ ई० सम्बेद भवन
समूह, जोधपुर ।



५३ झूले पर नामक नायिका, प्राय १८१५ ई०, मुंबई
सम्राजसिंह जयपुर के निजी संग्रह से ।

